

الرسوم التحفيرية

وعلاقتها بلوحات الفنان مصطفى أحمد



المجلس
الأعلى
للثقافة

تأليف
: رضا عبد السلام



"تحية إلى الفنان كمال خليفة" زيت على كرتون ٢٨×٢٠,٥ سم مصطفى أحمد

الجلس الأعلى للثقافة

الرسوم التحضيرية وعلاقتها بلوحات الفنان مصطفى أحمد

د. رضا عبد السلام





الفنان مصطفى أحمد
١٩٣٠ - ١٩٩٩

الرسوم التحضيرية وعلاقتها بلوحات الفنان التصويرية

- شرعت لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة فى استصدار عدد محدود من الكتيبات صغيرة الحجم عن الفنانين التشكيليين المصريين المعاصرين لتغطية جانب هام من تاريخ حركة الفن المصرى المعاصر الذى يعانى نقصاً شديداً فى الكتب المتخصصة فى هذا المجال ولتكون فى نفس الوقت فى متناول يد كل محبى الفن ومتذوقيه لسعرها المعقول.

- وفى ضوء هذا التوجه الثقافى والمعرفى كلفت اللجنة عدداً من الفنانين الباحثين ونقاد الفن للإسهام بأقلامهم فى هذا المشروع الوليد . وتركت لكل كاتب حرية اختيار الفنان الذى يود الكتابة عنه ، لكن فى إطار اتفاق عام على أهمية هؤلاء الفنانين المعاصرين ، وتميز إنتاجهم الإبداعى .

- بناء على هذا وقع اختيارى على الفنان الراحل مصطفى أحمد (مواليد القاهرة ١٩٣٠ - ١٩٩٩) ، لأسباب موضوعية هى أنه لم يحظ باهتمام كاف ولا بتكريم يليق به كواحد من الفنانين

الهامين الذين كرمتهم وزارة الثقافة ، ولأنه أولاً وقبل كل شئ فنان جاد ومتميز أعطى من وقته وإبداعه الكثير ، فضلاً عن أنه إنسان دمث الخلق ومثقف ومتابع للمعارض الفنية فى مصر . وكان لقاءنا معاً يتم بالمصادفة وكان دائماً يعبر عن إعجابه بأعمالى الفنية ، وكنا نتجاذب أطراف الحديث حول إبداع الفنانين وحال الفن فى مصر ثم نفترق على أمل لقاء آخر يجمعنا .

- وعندما فكرت فى الكتابة عنه وجدتنى أعود بالذاكرة إلى سنوات السبعينيات حين التقيت به أول مرة فى واحد من معارضه الهامة بقاعة أخناتون (أرابيسك حالياً - بجوار سينما قصر النيل). ومنذ ذلك الحين وعلى مدى ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً ظلت أتابع معارضه التى يقيمها فى القاهرة .

- وكانت أعماله الفنية مصدر إعجاب وإمتاع لى لأن موضوعاتها وتكويناتها وتقنياتها المتنوعة وأسلوبه فى صياغة الأشكال، والضوء الوافر الساطع والتضاد القائم بين الظل والنور، والمساحات الفراغية، وكثافات اللون بين العتمة والشفافية، وحالة السكون، وصلابة الأشكال وضآلة الإنسان ورصانة التكوينات وغيرها من قيم التشكيل والبناء جعلتنى أرتبط وجدائياً بذلك العالم الخاص الذى يلفه الغموض تارة والسكون والسحر تارة أخرى، بل أقيم فيه بخيالى وكأنى جزء من نسيج ذلك العالم المسرحى المحدود.

- وعلى مدى تلك السنوات التى شاهدت فيها معارضه لم يسعدنى الحظ بمشاهدة أعماله من اللوحات السابقة عليها ، تلك

التي أنجزها بعد إتمام دراسته الجامعية فى الفنون الجميلة عام ١٩٥٤م وحتى نهاية الستينيات. وبعد رحيله شاءت الظروف أن التقى بزوجته المخلصة «د/ سميرة أبو زيد» (أستاذ مناهج وطرق التدريس بكلية التربية - جامعة حلوان) فى منزلها القريب من منطقة دير الملاك بحدائق القبة للاطلاع على باقى لوحاته الزيتية ورسوماته التى خلفها وراءه والتى لم أرها من قبل.

- كانت دهشتى كبيرة حين شاهدت تلك المرحلة المبكرة من أعماله معلقة إلى جوار بعضها البعض، القديم منها والحديث، على جدران الحجرات كلها بقدر ما اتسعت والباقى مخزن. وكانت دهشتى أكبر عندما اطلعت على رسومه الأولية المنفذة بالقلم الرصاص أو الفحم فوق قصاصات من الورق صغيرة المساحة. ترجع دهشتى لا إلى كثرة الرسوم فحسب إنما إلى قيمتها المرجعية التى تعكس طريقة التفكير المنهجية للفنان والإرهاصات الأولى «الخام» التى تولدت منها بعد ذلك اللوحات الرائعة واسعة الخيال والمهارات الفنية فى الرسم والتصميم.

- كنت بين الحين والآخر التقط أحد الرسوم الأولية وأقارنها باللوحة التصويرية التى تم تنفيذها للتعرف على أوجه التشابه والخلاف بينها. كانت درجة التشابه عالية جداً وذلك يعنى حرص الفنان على ألا يترك صغيرة أو كبيرة دون أن يسجلها فى تلك القصاصة الصغيرة بدقة إلى أن يكبرها ويحيلها إلى لوحة تصويرية.

- طبعًا قد يتطلب الإعداد لعمل فنى عمل أكثر من تخطيط أو محاولة للوصول إلى التصميم والنتيجة المناسبة، وبمعنى آخر فهو إعداد متأن ودقيق وصولاً إلى الصيغة النهائية قبل الشروع فى تنفيذ اللوحة الزيتية.

- إذن ما أهمية تلك الرسوم الأولية التى يستعين بها الفنان أثناء الإعداد لأعماله الفنية، وهل هى ضرورية فعلاً له ولنا نحن كباحثين ودارسين للفن؟

- ولماذا يخفى الفنان تلك الرسوم الأولية فى مرسومه ولا يسمح بعرضها إلى جانب أعماله الفنية؟ وأيضاً وللأسف لم نلاحظ تلك الرسوم فى الكتب التى طبعت عن حياة وأعمال الفنانين المصريين الإبداعية .

- لقد رحل عن عالمنا الفنى فنانون لهم سبق الريادة والتميز، ولا نعرف عن إنتاجهم فى هذا المجال سوى القليل الذى تبقى وحفظ إلى جانب أعمالهم فى متاحفهم أو فى قاعات العرض التى تحمل أسماءهم، لكن من المؤكد أنه ليس كل ما رسم الفنان طوال مسيرة حياته الإبداعية.

- ولكى أجيب على تلك التساؤلات الخاصة بضرورة الرسوم الأولية وقيمتها المرجعية والفنية عند مصطفى أحمد، أجد من المناسب استعراض أهم السمات الجمالية والإنسانية التى تضمنتها أعماله الإبداعية على مدى أربعين عاماً أو يزيد ، منذ تخرجه فى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام ١٩٥٤ . ثم أتناول بشئ من

التفصيل نماذج من رسومه الأولية التى صاحبت عملية الإبداع منذ لحظات التفكير الأولى، متبعا خطواتها المرحلية وصولاً إلى التصور النهائى الذى سوف يترجم حرفياً أو نسبياً حسبما يرى الفنان من أهمية لذلك ومقارنة تلك الرسوم بالمنتج الإبداعى النهائى من حيث أوجه التقارب والتباعد.

- معنى هذا أنى آخذ على عاتقى البحث فى مجال خاص جداً وغير معلوم للآخرين، مجال يحتفظ فيه الفنان بأسراره الخاصة فى خزائنه الحديدية التى لا يملك مفتاحها سواه، حتى لا يطلع عليها أحداً غيره.

- وبالسوء حظ الفنان الذى يرحل بعيداً أو يغيب إلى الأبد عن عالمنا ولا يجد من يحفظ من بعده إرثه النادر من الرسوم والتخطيطات، إذ سيكون مصيرها بل مصير أعماله الفنية أيضاً هو الإهمال والضياع أو التخلص منها فى صناديق القمامة.

- المهم أن فتح تلك الخزانة الخاصة والاطلاع على ما تحتويه من رسوم وتخطيطات الفنان مصطفى أحمد، سوف يساعدنا كثيراً على الإمساك بمفاتيح التجربة الجمالية والكشف عن عالم الشعور والأفكار المخترنة فى الذاكرة، ومقدار الخيال ومهارات الرسم والتصميم التى يمتلكها الفنان، وقدراته على التعبير بها. عندئذ سوف ندرك أهمية الرسوم الأولية باعتبارها خطأ موازياً فى أهميته للوحات المنتهية، لأنها ستظل دائماً وأبداً القاعدة الصلبة التى يؤسس عليها الفنان وكل فنان فى مجاله الخاص رؤيته الإبداعية الحقيقية.

(المرحلة الأولى من ١٩٥٥ - ١٩٧٠)

- عادة ما يسعى الفنان الواعد سعيًا حثيثًا بعد تخرجه وحصوله على درجة البكالوريوس فى الفنون الجميلة لإيجاد شخصية فنية مميزة له. وهو فى سعيه هذا يوازن بين متطلبات التعاليم الأكاديمية أو المدرسية التى ينطلق منها مطمئنًا إلى قدراته الفنية والتقنيكية والمهارات الأساسية التى اكتسبها وبين نزوعه نحو التخلص التدريجى أو التمرد على تعلمه باعتباره قيدًا يعوق رغبته فى التعبير عن مشاعره وأفكاره بحرية. فى تلك الفترة المبكرة تكون أعمال الفنان لم تزل فى مرحلة التشكل والنضج، وغير واضحة الشخصية الفنية رؤية وأسلوبًا لكنها تمثل الإرهاصات الأولى والميل نحو معالجة المواضيع المحببة إلى نفس الفنان مثل الطبيعة الصامتة والبورترية والعارى والمواضيع الاجتماعية الإنسانية والمناظر إلى آخر ما نطلق عليه عادة مواضيع تقليدية.

- كان مشروع التخرج عام ١٩٥٤ المؤلف من اثنى عشرة لوحة زيتية عن الطفولة والأسرة والأحياء الفقيرة فى القاهرة معالجة بأسلوب واقعى تمثل الانطلاقة الأولى بحثًا عن ذاته. عقب مشروع التخرج والسنوات التالية بدأ يدرك الفنان «مصطفى أحمد» بعين بصيرته اللحظة التى يتوجب فيها التعبير عن الإنسان، بكل ما تنطوى عليه من جهد وقلق. ذلك الصراع نراه على درجات متفاوتة فى لوحات (أشكال قمرية وعاصفة كونية والرحيل عن النوبة والسد العالى) التى يغلب عليها لون أحادى من درجات البنى

المحروق والبنى المشرب بزرقة مع درجات لونية أخرى بنسب متفاوتة تجعلها أقرب إلى الرماديات المخلطة بلون (الأرض والطمى) باستثناء مناطق الضوء التي يزيد فيها استخدام درجات من الأبيض، علاوة على معالجة عناصر الأشكال الإنسانية والرمزية بأسلوب نحى مبسط دون عناية بتفاصيل أو أبعاد تشريحية. ولم يعنى كثيراً بالمستويات والأبعاد المنظورية والألوان الطبيعية، واكتفى بخط الأفق الذى يحدد مستويات اللوحة وأبعادها الوهمية. تلك التقنية الجمالية أضفت على الأعمال شجنا غامضاً وأصيلاً.

- يذكر أن بعض المصورين من جيل الخمسينيات والستينيات لجأ إلى استخدام مثل هذه التقنية الجمالية، «كل واحد بأسلوبه» فى معالجة مواضيعه الخاصة، حيث الاهتمام بتشكيل الأشكال وإثراء نسيج السطح بطبقات لونية متعددة تميل إلى الدرجات اللونية المعتمة، فى معالجة قضايا اجتماعية وإنسانية. ومن بين هؤلاء الفنانين عباس شهدى، حامد عويس، محمد عمار، حسن سليمان، سعد عبد الوهاب، كمال خليفة، السجيني، عبد المنعم القصاص، وعز الدين نجيب وغيرهم. ويقينى أن من الأسباب التى دفعت أولئك الفنانين لاستخدام مثل هذه التقنيات التشكيلية والتعبيرية تلك التحولات الاجتماعية والسياسية من رأس المال الحر والإقطاع والليبرالية والملكية إلى الجمهورية الاشتراكية التى استهدفت تحقيق آمال الطبقات العريضة من شرائح الشعب والتنمية والتحرر الوطنى ورفع شعار التعليم والخبز والعمل للجميع، وكذلك الاعتقاد بأنها الأكثر قوة وتعبيراً عن الهوية المصرية.

- لقد وعى الفنان مصطفى أحمد فى تلك الأثناء درس التاريخ باعتباره قصة الوجود الإنسانى على الأرض، ذلك الوجود القائم على الصراع بين قوى متعددة خارجية بين الخير والشر، وصراع آخر داخل الإنسان ذاته وعلى الإنسان أن يخوض هذه المعركة معتمداً على إرادته الحرة وإيمانه وذكائه وقوته. ومن هنا بادر الفنان بالتساؤل عن مفهوم الإنسان وعن قيمته ومبرر وجوده فى الحياة.

- فى هذه الحال لو رجعنا إلى لوحاته السابقة الذكر وتأملناها جميعها بعناية سنرى مدى اهتمام الفنان بالإنسان باعتباره عنصراً أساسياً فى تكوينات لوحاته الفنية، بل يكاد يكون القاسم المشترك الأعظم.

- ولوحة «عاصفة كونية» (زيت على قماش، ١٠٠ X ١٥٠ سم، ١٩٦٢ - شكل ١) مثال على احتدام الصراع بين قوى الطبيعة العارمة التى تدفع بكتل حجرية ضخمة من الفضاء الخارجى إلى الأرض للقضاء على من عليها من بشر فالشخصان الواقفان على الأرض وسط صحراء جرداء وليل عاصف غير مستقر يبدو عليهما الذعر وهما يحاولان تفادى تلك المصيبة الآتية من المجهول لعلهما ينجوان من ذلك المصير المحتوم.

- لوحة «المصلون» (زيت على قماش، ٨٣ X ١١٠ سم، ١٩٦٥ - شكل ٢) مثال على ما نراه يسعى الفنان للتعبير عن محنة الإنسان الضعيف بكل ما تنطوى عليه من شقاء وقلق، ذلك الصراع

الذى نراه على درجات متفاوتة بين الإنسان والمجهول. فى مثل هذه الظروف حالكة السواد غالبًا ما يلجأ الإنسان إلى الله خاشعًا متضرعًا أن يقيه من كل أذى ويؤمن طريقه وعيشه.

- لوحة «العمل فى الحقل» التى أنجزها عام ١٩٦٧ (شكل ٣) نجد أنها تتألف من ثلاث عناصر رئيسية (الإنسان والأرض والقمر) ثم اللون البنى متعدد الدرجات الدافئة السمكية يكسو سطح اللوحة بكاملها. فى هذا العمل وغيره اعتمد الفنان طريقًا جديدًا فى تصوير الواقع القاسى الذى يعيشه الإنسان من أجل كسب قوت يومه. إنه واقع فى لا وعى الفنان، يجسد أزمة الإنسان المعاصر فى واقع الحياة الاجتماعية التى ينسحق فيها الضعيف أمام القوى، فى مجتمع تسوده الفروق الطبقة بين الغنى والفقير.

- فى تلك الفترة من الخمسينيات كانت هناك أعداد غفيرة من العاطلين أو الفقراء وفى المقابل قلة من الأغنياء وأصحاب النفوذ، الأمر الذى عجل بقيام الثورة لإذابة الفوارق الاجتماعية بين الطبقات الدنيا والوسطى والعليا، ليتساوى الجميع فى الحقوق والواجبات وتسود العدالة والحق والخير للحفاظ على الإنسان من حيث هو قيمة عليا وبين ما يصبو إليه من تحقيق آماله العريضة.

- ذلك هو المحتوى الدرامى الذى سعى الفنان إلى تحقيقه فى هذا العمل وغيره من مجموعة تلك المرحلة بشكل عام. أضف أنه هنا كان لا يصف ولا يسجل مشهدًا بل يعبر عن حالة نفسانية

وجدانية شديدة التأثير بما يدور حوله من أحداث، من ايقاع حياتى
يومية رتيب لازالت الشريحة العريضة فى المجتمع المصرى من
الطبقتين الدنيا والوسطى تعاني منه وتتطلع نحو آمالها العريضة التى
قد تتحقق يوماً ما .

- ولكى يتمكن الفنان من التعبير عن تلك القضايا الإنسانية
كانت أولى وسائله فى التعبير اختزال عناصر الأشكال إلى حد
التبسيط الشديد وتكثيف المحتوى الرمزى ودفع طبقات من اللون
البنى المحروق فوق بعضها مستعيناً بسكين المعجون لجعل نسيج
السطح حيويًا ونابضًا من ناحية، وتجسيد أشكاله الإنسانية ومنحها
صفة الصلابة لمقاومة عامل الزمن المتقلب من ناحية أخرى.

- بالنظر إلى الرسم التحضيرى المصاحب للصورة ومقارنته بها
نجد أنه يتضمن عناصر التكوين الأساسية من خطوط وأشكال
وظلال وإضاءة ونفس الجو تقريباً.

- إنه هنا بمثابة القاعدة الأساسية التى يؤسس عليها الفنان
دعائم فكره وخياله ثم ينطلق منها لتحقيق وتأكيد تصميماته الأولية
بمزيد من التفصيل والتدقيق.

- مثال آخر، أنظر إلى صورة «الناس والحجارة»، (عام ١٩٦٥ -
شكل رقم ٤)، سوف تجد حالة من التطابق التام بينهما من حيث
التكوين وما يحتويه من قيم الظل والنور وملامس السطح. ويعلق
الفنان جورج البهجورى على هذا العمل قائلاً «إن الصراع الأبدى
بين الإنسان والطبيعة هو الموضوع المفضل عند الفنان مصطفى

أحمد، فالإنسان كتلة عملاقة هائلة، يتصب في الصورة، لا يرى منه وجهه ولا يديه ولا قدميه، ولكنك تحس بالحجارة تستقر على كتفيه وتضغط على رأسه، تطوقها ذراعاه في جهد عظيم، إلا أن التحام الإنسان والحجارة جعله يلتصق بها حتى يصير جزءاً منها لدرجة تجعلك تتساءل أيهما الإنسان وأيهما الحجارة^(١).

- في حال انتقالنا إلى الرسم الأولى الذي أعده الفنان خصيصاً قبل الشروع في العمل (شكل ٤ مكرر)، نلاحظ على الفور العلاقة المباشرة بين الاثنين (الرسم واللوحة المنتهية). نفس العناصر والأضواء والظلال وتأثير الملمس على السطح مع خلاف طفيف نسبياً لدرجة أنه في حال مطابقة الصورتين (أبيض وأسود)، قد يصعب إدراك أيهما الرسم من الصورة لشدة التشابه القائم بينهما.

- ذلك معناه أن الفنان عندما يستعين برسومه الأولية يحرص على أن تكون تصوراتهِ عن الموضوع واضحة تماماً قبل البدء في تنفيذها بالألوان الزيتية على سطح آخر في مساحة أكبر.

- عند الانتقال إلى رسم آخر ومقارنته بواحدة من سلسلة لوحاته المسماة «اللوحة القمرية» التي أنجزها في الستينيات، نجد أنه يحتوي على مكونات الصورة الفنية كلها (الشخص الحجرية، خط الأفق، القمر مصدر الضوء والأمان، حركة الخطوط والظلال واتجاهاتها وإيحائها الخ...)، قد انتقلت بأمانة إلى اللوحة الزيتية لذات الموضوع.

(١) جورج البهجوري، مجلة روز اليوسف، العدد ٥ بتاريخ ٢٦/١١/١٩٦٦

- عادة ما يلجأ الفنان إلى تقسيم الرسم الأولى إلى مربعات بالقلم الرصاص حتى يسهل إجراء نقله وتكبيره على اللوحة الزيتية المراد تنفيذها، هذه الوسيلة متبعة في الكثير من الرسوم الأولية.

- في مجموعة «الرحيل عن النوبة»، وعددها أربعة وعشرون لوحة زيتية تم عرضها عام ١٩٦٦، أول ما يستلفت الانتباه في هذه اللوحات هو الطابع السكوني المخيم عليها. إن الكتل البشرية التي شكلت من الحجر ذات رسوخ وثقل تجعل حركتها في الفضاء المحيط بطيئة (شكل ٥).

- يقول الفنان رمزي مصطفى عنها «أنها تمتاز بارتباطها بصراع الإنسان مع قدره وليس مع ذاته. وهي تعود بالمشاهد إلى ما كانت عليه الدراما الإغريقية القديمة، عندما كان أبطالها يصارعون الإله أو القدر وطبيعي أن ينتهي الصراع بانتصار الإله ونهاية الإنسان. والفنان يرى إنسان اليوم صغيراً مع قدره وصغيراً في عالمه الذي يعيش فيه في عزلة. ويستطرد قائلاً إن وحدات مصطفى أحمد الإنسانية متفرقة غير مجتمعة أو مرتبطة ولكنها متراسة كأنها تصرخ أو تصارع أو تقاوم أو تصلى صلاة جنازية، أو في حالة عبادة الشمس مصدر النور والحياة والخيرات. وقد يكون صراع الإنسان مع هذه القوى الكبيرة المضيئة وسط هذا العالم المجهول. وهكذا يلمس الفنان خطوط حياة الإنسان في صراعه مع قدره بحساسية وفهم شديدين»^(٢).

(٢) د. رمزي مصطفى، جريدة المساء في ١٩/٧/١٩٦٦

- اللون فى مجموع هذه اللوحات طابعه القتامة . وثمة هارمونية تجمع الصور كلها، ويغلب لون الأرض والطمى، من بنيات ورماديات مشربة بالزرقة. أما الإضاءة فخافتة، وتنبع الأشكال من الظلام المحيط بها (شكل ٦ ، ٧) لوحتى الغلاف .

- تابع الفنان جهوده فى مواصلة إنتاج أعمال أخرى فى نفس الخط الذى أنتجه فى نفس فى تلك المرحلة من الستينيات، وظل حريصاً فى نفس الوقت على ولائه لفن الرسم الأولى وللطبيعة والإنسان مصدراً للإلهام والإثارة.

- فى أعمال لاحقة من هذه الفترة أخذت الأشكال الإنسانية تزداد وضوحاً وأصبحت أكثر حرية وحركة بعد أن تخففت من الطابع السكونى لشخصه القديمة فى مجموعات «الرحيل من النوبة»، «السد العالى»، «الشمس المنطفئة». لم تعد الأجسام جذوع أشجار متحجرة، بل صارت أشكالاً منحنية دون أن تقلل مستويات اللون الواحد وكثافته من خفة وزنها.

- وأنا أكتب هنا يحضرنى قول الفنان العبرى مايكل أنجلو «إن التصوير يرتفع حين يقترب من النحت، والنحت يهبط حين يقترب من التصوير». كما تحضرنى لوحات سيزان الرائعة التى اهتم فيها بمعالجة السطوح اللونية للأشكال لخلق إحساس بالكثافة والحجم والرصانة، والتى كان لها تأثير بالغ على من بعده من الفنانين المحدثين. وإذا كان للفنانين تأثيرهم على بعضهم البعض عبر رحلة

تاريخ الفن الطويلة، فالبينة المحلية والأحداث القومية والاجتماعية والتراث والاطلاع على ثقافة الغير تلعب دورها فى تشكيل ثقافة ووجدان الفنان. ومن ثم فهى مصدر من مصادر إبداعه الفنى. وفى ضوء تلك الحقيقة التاريخية يمكننا أن نستشعر تلك التأثيرات غير المباشرة على أعمال الفنان الإبداعية دون المساس بخصوصيتها وأصالتها.

- غير أن ما يستلفت الانتباه هنا هو أن الفنان قد ظل وفيًا للتقديرات الحسابة وبراعة الصنعة ولا يثق فى التعبير المباشر أو الارتجال، لأن ما تعلمه من دروس التاريخ ومن كبار الفنانين المصورين استوجب أن يكون الفن كذلك بالنسبة له. وهذا لا يعنى أنه لا يبدى إعجابه الخاص بالاتجاهات والأساليب الفنية الأخرى. لهذا أيضاً لم يتوان لحظة عن استخدام القلم الرصاص أو الفحم، وظل يرسم به كلما واثته فكرة لعمل جديد طوال حياته الفنية. وبالرغم من اهتمام الفنان باتباع أسلوب منهجى فى التفكير وعملية الخلق طوال مشواره الفنى، نراه يقول «عندما أرسم لوحة أريد أن أعرف بالضبط ما الذى أفعله».

- هذه المنهجية تساعد على سعة الوعاء الذهنى للمستقبلات المثيرة، وعلى الاحتفاظ بها فترة من الوقت فى الذاكرة تنضج وتتطور على مهل لتصبح آلية إبداعية هامة من آليات إبداعه.

مرحلة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات

- هذه المرحلة التى امتدت حوالى تسعة وعشرين عاماً سوف نرصد فيها نماذج من اللوحات الفنية والرسوم التحضيرية التى أعدت لها خصيصاً، والتعرف على ما شملها من تطور تقنى وأسلوبى وجمالى، شكلاً ومحتوى مع ملاحظة عدم انفصالها عن المرحلة السابقة عليها.

- هذه المرحلة استغرقت وقتاً طويلاً. ولأنها تجمعها ملامح مشتركة فقد رأيت أن أضعها كلها داخل إطار زمنى محدد. تلك مرحلة تميزت بغزارة الإنتاج والروح المتجددة والميل إلى الكشف عن الصور الجمالية الموجودة فى التراث المصرى القديم والإسلامى والواقع والطبيعة، وقد خرجت فى شكل جديد وقالب رصين متزن.

- من حيث الموضوع والتكوينات والمحتوى الدرامى، تكشف أعمال هذه المرحلة عن انتقال تدريجى طبيعى من مرحلة الستينيات إلى ما تلاها. وفى هذا المسار استعان الفنان بنفس منهجية «القصد والاعتدال» فى معالجة الموضوعات المحببة إلى نفسه مثل الإنسان والجدران العالية المتقابلة أو المتعارضة والأفق الممتد، فالإنسان موجود رغم ضآلة حجمه لأهميته المحورية فى التشكيل ومحتواه التعبيرى وسط أزقة عتيقة لمدن قديمة وجدران مرتفعة من اليمين ومن اليسار، وأضواء تلقى بظلال كثيفة على الجدران والأرض، ومراكب

شراعية راسية أو مبحرة، وسماء تفرج عن الكرب بزرقتها وضوئها
الوضاح، واللوان تتدرج من الكثافة والعتامة إلى الشفافية والصفاء.
إننا أمام نقاط التقاء ومسطحات وأحجام ومستويات وأبعاد...
الخ، أمام بناء منهجى مؤسس على جمالية وقوانين حكمت الطبيعة
والفن وعلى أساس إحساس الفنان الشفاف بالمكان والزمان.

- هذه الجمالية وذاك القانون الطبيعى حددا الخصائص الفنية
والتعبيرية لأعمال الفنان والتي يمكن أن نوجزها فى الأسطر القليلة
الآتية .

(أ) مسرحية المكان والزمان وخلق عمق منظورى ممتد أو
فضاءات موحية .

(ب) تجريد لوحاته من كل عنصر لا يؤدى دوراً مباشراً فى
التعبير عن المحتوى الدرامى لها، وإعلاء قيمة التجريد
كعنصر من عناصر التشكيل والبناء .

(ج) التجرد من المبالغة فى الوصف والاعتماد على الجملة
التشكيلية البليغة (ما قل ودل)، بغرض الاقتراب من
البساطة الطبيعية فى تصوير الأشكال الواقعية مع تركيز
التعبير على العناصر الهامة حتى لا يفقد اتصاله المباشر
بالواقع المحيط وأيضاً المتلقى العادى وتصبح اللوحة
لغزاً محيراً.

(د) إن عناصر أشكال لوحاته ومحتوياتها مستلهمة من العمارة الفرعونية ومن حوارى وبيوت قاهر المعز الفاطمية . . . ومن النور والتراب والهواء الذى يغمر سماء مصر.

(و) المزاوجة بين التجريد والتمثيل سعيًا نحو بناء عالم سكونى أو متحرك بين الطرفين . ففي حالة التجريد يستحضر أنظمة المنظر الطبيعى ، وفي حالة تصويره للمنظر يراه بعين تجريدية . وهكذا ، من أجل السعى لإقامة عالم مواز للتجربة الحسية وللواقع المرئى .

(هـ) إن عالم مصطفى أحمد عالم الجدران المصمتة الذى يقوم على تفاعلات الظل والنور وتناقضهما الظاهرى وكيفية الربط الثنائى بينهما ، يولد حالة من التصادم أو التعارض أو التوافق تحدث بدورها إيقاعًا موسيقيًا متباينًا وإيحاءً دراميًا مثيرًا .

- إن رؤية مصطفى أحمد فى معالجة موضوعات لوحاته تذكرنى أحيانًا بأعمال المصور الميتافيزيقى الكبير «دى كيريكو» (١٨٨٨-١٩٧٨) ، الذى كان مكلفًا برصد قلق الإنسان وكآبته عبر مساحات هائلة كانت تعبر عن عمق الضياع والوحشة . واتخذ له المناظر ذات المساحات الشاسعة لمدن تاريخية ذات بنايات رومانية قديمة ، يعادل فيها الفراغ الزمنى والمكانى حيث الحلم بالطفولة ، والوهمى بالحقيقى ، وهو الأسلوب الذى يعرف

(بالصورة الميتافيزيقية) إضافة إلى عنصر (اللغز) الذى كانت تستنبطه كل لوحاته عبر مدن أحلامه وكوايسه وما فيها من أزمت وخبياات أمل بغية التعبير عن عمق الواقع النفسى الداخلى إزاءها. وبأثر من ذلك فهو يحرف نسب الأبعاد والمنظور والظلال ليخلق عوالمه الخيالية بحثًا عن حقيقة أنفسنا.

- غير أن مصطفى أحمد لم يكن يتبع نفس النهج الميتافيزيقى
- حاد المزاج - تمامًا وإن شاركه فى جانب منه، إذ أن عالم الفنان هنا عالم واقعى يتسم بالبساطة والشاعرية والخيالية، مشرق فى جانب منه ومؤلم فى جانب آخر، لكنه غير مخيب للآمال، فالإنسان فيه لن يضل طريقه أبدًا مهما ألت به الظروف القاسية من صعاب وإحباطات.

- سوف تلحظ عددًا من المحاولات للرسوم الأولية (من ٩ - ١٢) لم تكن مطابقة تمامًا للوحات المنتهية، لكنها تتضمن بين خطوطها الوجيزة التصورات الأولى للموضوع وعناصر التصميم والبناء الرئيسية.

- فى نموذج آخر من الرسوم الأولية نجد أربعة محاولات لموضوع واحد (شكل ١٣). فى المحاولات الثلاث ١، ب، ج نرى امرأة عارية تستند بظهرها على العمود الأمامى من اليمين وكأنها تطل على مشهد نيلى يحتوى على مركب شراعية وقمر يضىء فى السماء خلف خط الأفق.

- حدد الفنان عناصر التصميم الأساسية بخطوط بسيطة وظلال بسيطة وأضواء قليلة. فى المحاولة الرابعة (د) أضاف الفنان إلى التصميم عموداً آخر ليصبح عدد الأعمدة فى التصميم اثنين، ووضع المرأة العارية الواقعة بينهما على أحدهما وألغى فى نفس الوقت شكل القمر. هذا التعبير أدى إلى زيادة حجم البناء المعمارى وعمق المنظور والمحتوى الرمزى للوحة بغياب القمر مصدر الضوء والأمان والأمل، وهو يعنى تبديلاً فى الحالة الشعرية الرومانتيكية.

- فى المحاولات الأربعة لزال الفنان يبحث عن التكوين الأنسب شكلاً وموضوعاً بعدها سوف يقرر أيًا منها يختار. وفى ظنى أن الفنان قد استقر على الرسم (ج) لأنه حدد نسب أبعاد الرسم بخطوط رأسية وأفقية تمهيداً لنقلها وتكبيرها باللون على قماش اللوحة. وأحياناً وفى وقت لاحق يعود الفنان ليسترشد بواحد من تخطيطاته فى تنفيذ عمل آخر كما حدث للرسم (د). ومعنى هذا أن الفنان ليس مضطراً أن يترجم كل رسومه التى رسمها أو اختار منها فى نفس الوقت كما له الحق فى أن يعدل أثناء العمل بما يترائى له مناسباً.

- فى مجموعة أخرى من قصاصات الورق وجدت رسوماً تختبئ على خمس تخطيطات لتصميمات أولية فى إطار سلسلة محاولاته الرامية إلى بعث فكرة جديدة من الذاكرة قد تصبح تكويناً جديداً وجيداً يضاف إلى رصيده من الأعمال الإبداعية. مثال ذلك (شكل ١٤-أ)، حيث تبين المحاولة مشهداً لإحدى الحارات العتيقة،

على جانبها حوائط لبيوت قديمة غير محددة المعالم تقودنا تحديداتها الخطية المائلة نحو العمق إلى الأهرامات الثلاثة (أنظر إلى شكل ا، ب، ج، د، هـ والرسوم المصاحبة لها).

- فى المحاولة الأولى من التخطيط المنفذ بالقلم الرصاص، عادة ما يكون ذهن الفنان غير مركز ولا يعرف بالضبط ماذا يريد، ولذلك يبدو التخطيط على قدر من العفوية وعدم الدقة. فالخطوط تتحرك بإيقاع مرتجل سريع نوعاً ما، كاشفة عن لحظة إسقاط التصورات الأولية للشكل والموضوع.

- فى المحاولة الثانية (شكل ١٤-ب) نجد نفس التكوين محدداً بخطوط خارجية واضحة واثقة، مع إضافة قليل من الظلال هنا وهناك، باستثناء الأهرامات التى استبعدنا من التكوين واكتفى بإظهار جانب من النيل وتل من الرمال على الجانب الآخر من ضفة النهر. كما يظهر شكل أشبه بالمسلة المصرية القديمة قريبة من نهاية الحائط من جهة اليسار.

- فى المحاولة الثالثة (شكل ١٤-ج) نفس التكوين والظلال مع التأكيد عليه باستخدام القلم الجاف الأسود، مع إبعاد المسلة المصرية أو مثذنة الجامع إلى الوراء قليلاً حتى نهاية الحائط.

- فى المحاولة الرابعة (شكل ١٤-د) نفس المحاولة بنفس التكوين لكن بخطوط قليلة مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة مثل تقريب المسلة أو مثذنة الجامع إلى الوراء قليلاً ودمجها إنشائياً إلى حائط المبنى المعماري.

- فى المحاولة الخامسة (شكل ١٤-هـ) عودة إلى نفس التكوين باستخدام ظلال كثيفة نسبياً فوق حوائط البيوت القديمة من جهتى اليمين واليسار لتعادل مساحات الظل والنور، وأيضاً نفس الظلال فى موقع نهر النيل، ويبدو أنه استبعد التلال الرملية من فوق الضفة المقابلة من المستوى الثانى فى العمق.

- هذه المحاولات الخمسة بكل ما جرى فيها من تعديلات بسيطة يستهدف فيها الفنان الوصول إلى أفضل تكوين يتفق ورؤيته الجمالية والموضوعية. هذا الإجراء يشير إلى احتفاظ الفنان بدرجة تركيز عالية وكافية أثناء التفكير فى الإعداد للعمل الفنى حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة.

- تلك المحاولات الخمس لم يقم الفنان بتنفيذها كلوحات زيتية كما هى بالضبط وإنما أفاد منها فى عمل لوحات فنية مشابهة إلى حد ما فيما بعد. وقد يحدث هذا فى حالات كثيرة إذ ليس من الضرورى أن ينفذ الفنان كل رسم أولى فى لوحة تصوير مباشرة فى نفس الوقت. وقد يستعين فى وقت لاحق بها أو قد لا يستعين بها نهائياً لكنه يظل يمثل رصيذاً فكرياً وتقنياً لمشروعات واردة فى المستقبل.

- هذا المنهج العقلى يساعده كثيراً على تخطى الإشكاليات الجمالية التى تعترض طريقه أثناء عملية الإبداع، كما يساعده أيضاً على تطوير التجربة بشكل تدريجى دون القفز من فوق حواجز المخاطرة. ورب معترض من أصحاب اتجاه منهج الفورية والانظامية

على هذا النهج الذى يتبعه مصطفى أحمد وغيره من فنانين كثيرين على اعتبار أن هذه الطريقة فى التفكير والتنفيذ للعمل الفنى تفتقر إلى حرارة العاطفة وحالة التولد التلقائى النابضة، ومن ثم يصبح العمل فاقداً لمعطيات الجاذبية لأنه بذلك ولد وحفظ فى ثلاجة.

- وبتفسير آخر، إن الفنان كان قد استنفذ طاقته الذهنية وحرّم من لحظة الكشف الفورى والاستمتاع بها أثناء مباشرة العمل على سطح القماش... الخ.

- تلك وجهة نظر قابلة للجدل رغم أنها إحدى وسائل التفكير والتعبير على نطاق واسع فى مجال الفن التشكيلى. ولا مجال هنا لمناقشتها ويكفى أننا جميعاً نعرف أن لكل فنان وسائله الخاصة فى التعبير الفنى عن رؤيته الخاصة.

- يبقى مثال آخر لأربعة تخطيطات أولية حول موضوع واحد تظهر محاولات الفنان فى الانتقال من دراسة إلى أخرى متباعدة نفس الخطوات السابقة (شكل ١٥-أ، ب، ج، د). وبالنظر إلى الأربع محاولات يمكننا إدراك الفوارق البسيطة بينها، لكنها بالطبع هامة بالنسبة للشكل الذى يريده الفنان. وفى حال استقراره على المحاولة الأخيرة يشرع فى إسقاط شبكة من الخطوط المتقاطعة عليها تمهيداً لنقلها إلى لوحة التصوير وهو ما نراه هنا.

- الملاحظ هنا إن الفنان اهتم بعمل (فوكس) أى استقطاع جزء من مشهد داخل حيز الرؤية العينية وتسجيله كما يراه عن قرب

مثلاً يفعل المصور الفوتوغرافى أو المخرج السينمائى عندما يعجبا بكادر مشهد ما فى الطبيعة أو شكل ما يراد تسجيله. والفنان مصطفى أحمد أظنه لم يستخدم الكاميرا للاستعانة بها فى إنتاج أعمال الفنية، إنما يفضل عليها استخدام الذاكرة البصرية والاحتفاظ بالمشهد فى مخيلته، لأن الصورة المتخيلة هى فى جزء منها استراتيجية موقف ووسيلة لربط سطح الصورة بعضه إلى بعض كما يقول الفنان الأمريكى لختنشتاين. واستخدامه للكاميرا ليس سوى من باب الهواية والتمتع بها. والرسوم الأولية الأربعة المتكررة محاولة فى هذا الاتجاه مثل كل رسومه السابقة، إذ نراها تحتوى على مشهد واحد لساحة فارغة من أي وجود إنسانى وكتل ثقيلة من الظلال لجدران منزل ريفى والمكان يغلفه السكون السام. شكل ١٦ (أ، ب، ج، د).

- ومثل تلك الأماكن الريفية التى تتكرر كثيراً فى رسومه وأعماله الفنية تشعرنا بالحنين نحوها ورغبة فى الملاذ إليها هرباً من ضوضاء وزحام المدينة وما تسببه من ضغط نفسى وعصبى.

- نخلص القول إلى أن ما يسعى الفنان لتحقيقه فى هذا الرسم والرسوم السابقة كلها هو تأسيس قاعدة جمالية تقوم أساساً على التضاد الشديد بين الضوء والظل وتجريدية المساحات والفراغات، وخلوها من أى تفاصيل زائدة وما ينتج عن تلك العناصر التشكيلية من تجاذب وتنافر وتعدد وانبساط واقتراب وارتداد، لخلق إيقاع بصرى ذى طابع مسرحى ودرامى فضلاً عن العنصر الإنسانى الذى غالباً ما يكون ضئيلاً وحيداً مغترباً بين تلك الأماكن الساكنة المهجورة.

- وهو (أى الإنسان) عندما يوجد إنما يوجد بصفته عنصراً محورياً هاماً فى الموضوع . وهذا إلى جانب استعارته عناصر الأشكال من الطبيعة والواقع المحيط والتراث الفرعونى وصياغتها فى قالب خيالى واقعى بغير تطرف لكنه واقع جميل ومثير للتأمل .

- نعود إلى الرسوم الأولية التى حفظها لنا الفنان فى قصاصات صغيرة متفرقة وبعد أن تناولنا منها نماذج متنوعة أعلما خصيصاً لأعماله الفنية .

- نقول بل نؤكد أن هذه الرسوم ترجع قيمتها إلى كونها عملاً وثائقياً شديد الخصوصية احتوى على شرارة الفكر وتوترات الشاعر وسعة الخيال، ومنهجية جمالية قوامها العقل والتأمل والتفكير المتوازن، إضافة إلى قدرات على التعبير بشكل واع مقصود دون تكلف. كل هذا أو غيره يجعله يقف على قدم المساواة إلى جانب الفنانين المصريين المعاصرين الذين شكلوا الملامح الجمالية المصرية والأصيلة فى حركتنا التشكيلية .

د. رضا عبد السلام

القاهرة فى ١١/٢٠٠٠

أميرة تنتظر
ترفع في الموت يديها
تفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
وعن جسدها الرداء
تجتاز ألف باب
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت
ها أنذا أسمعها تقول لى ... لىك
جارية أعود من مملكتى إليك
... لكنى لن أعود
لم أستطع أن أعود على ظهر جوادى
من يشتري أميرنى ؟
أميرة من طيبة القديمة
أقراطها من ذهب المدينة المسحورة.
من يشتري الأميرة.



عاصفة كونيّة (شكل ١)



المصلون (شكل ٢)



المصلون (شكل ٢)



المصلون (شكل ٢ م)



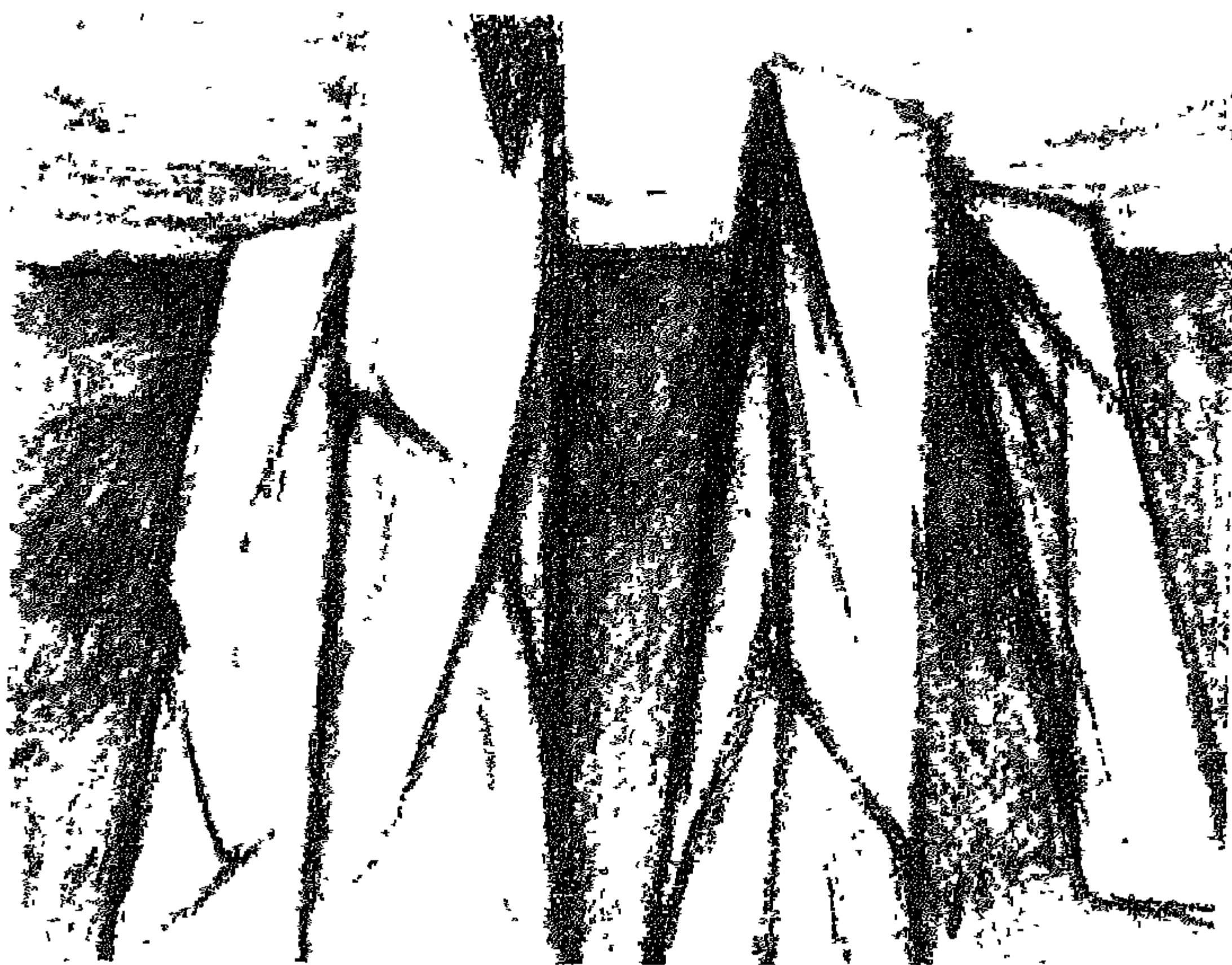
العمل في الحقل (شكل ٣)



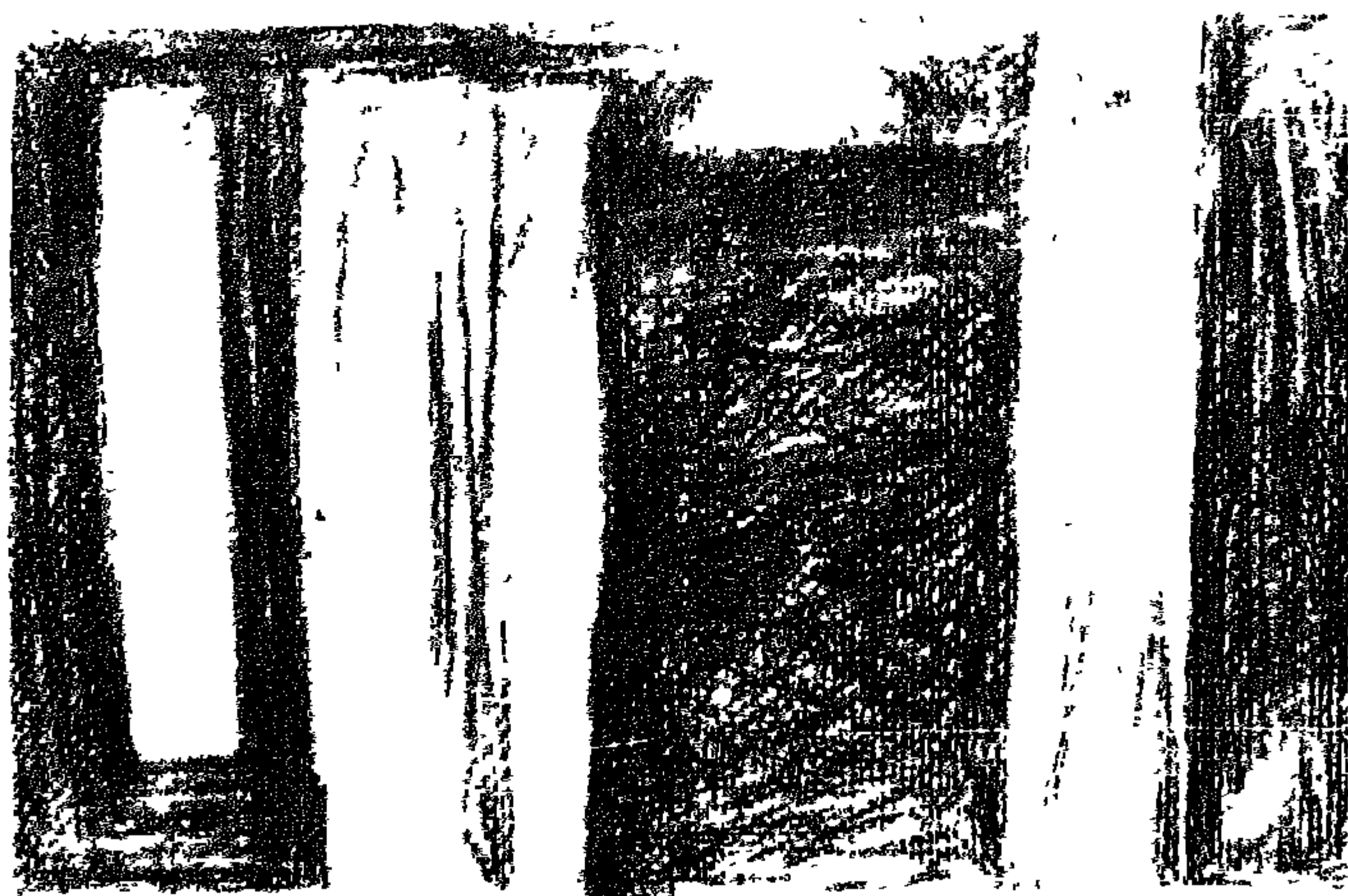
(شكل ٤)



(شكل ٤ م)



الرحيل عن النوبة (شكل ٥)



الرحيل عن النوبة (شكل ٥ م)



(١) بورتريه بالقلم الفحم أثناء مرحلة الدراسة



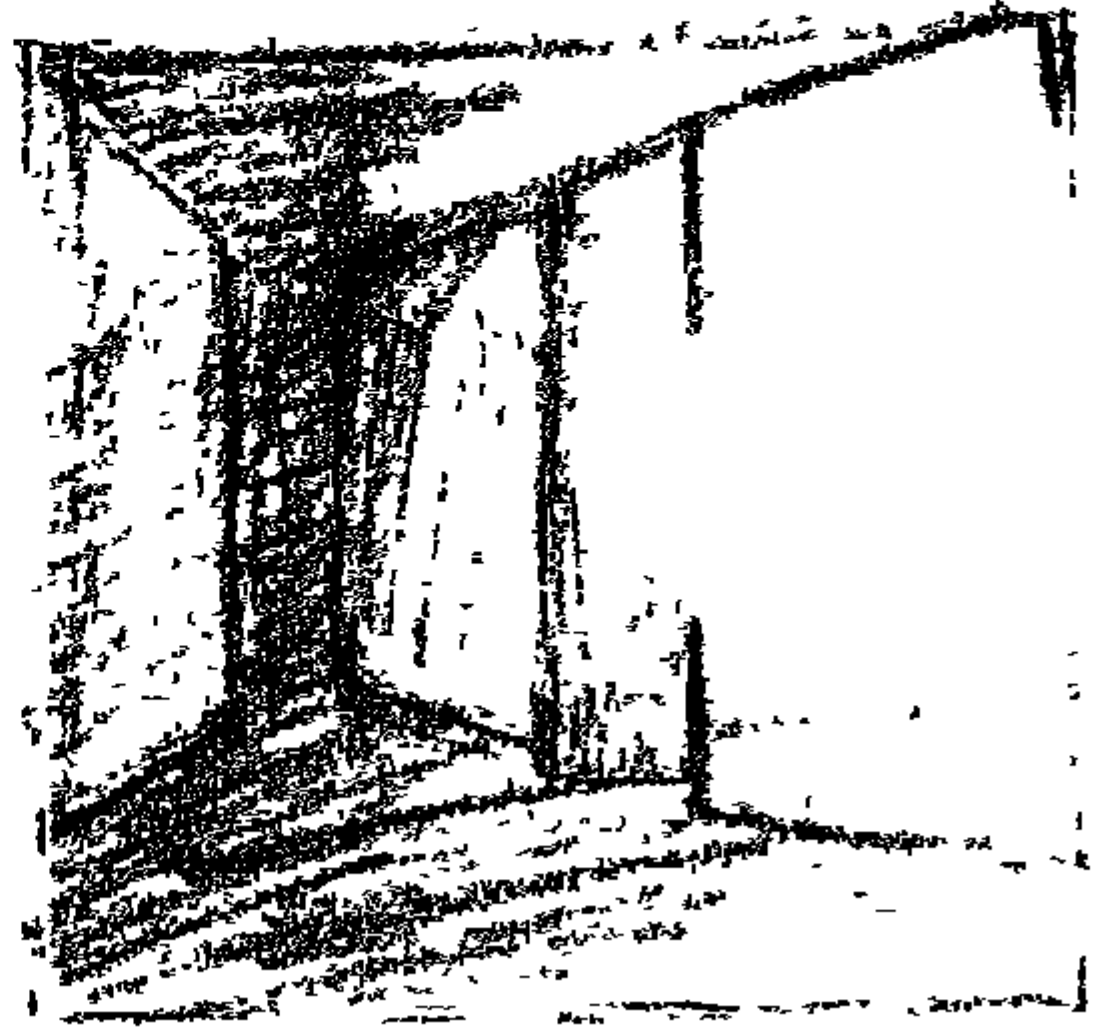
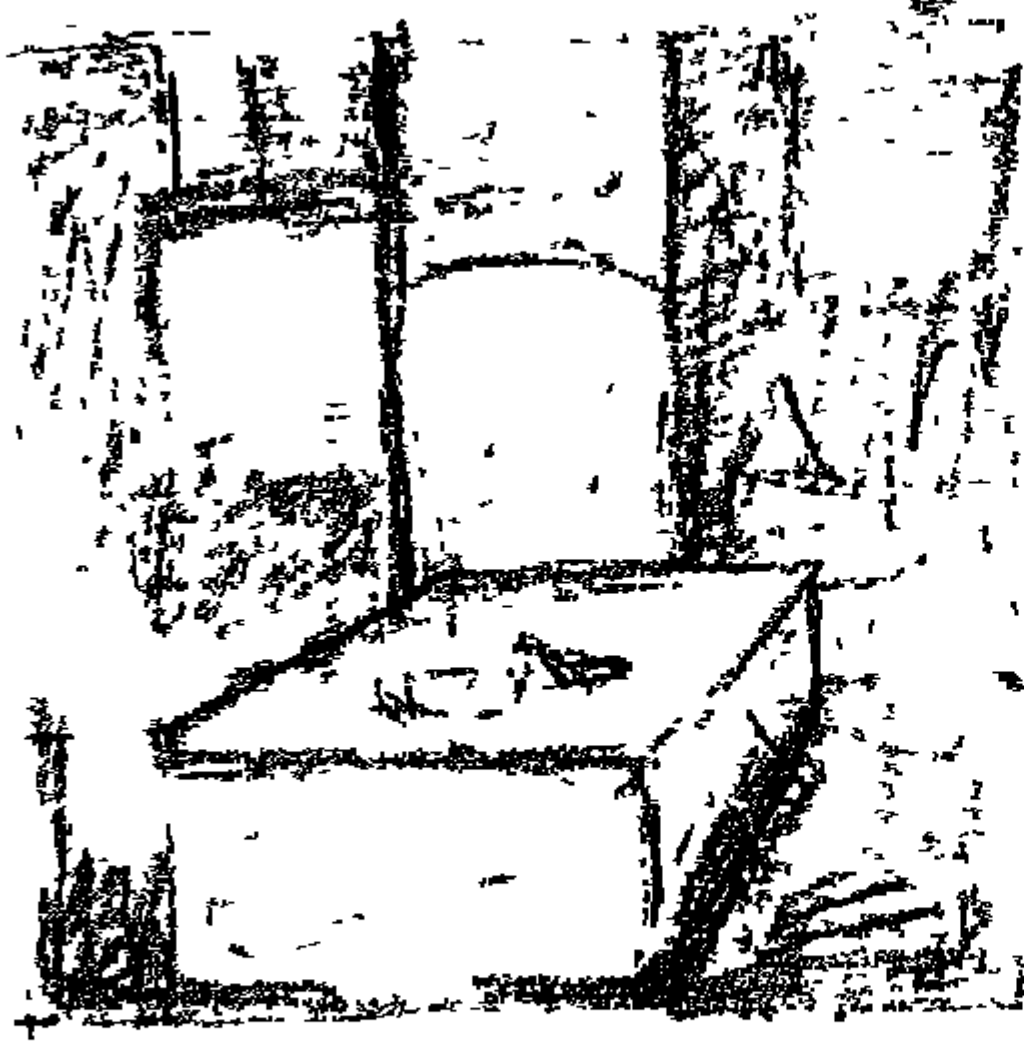
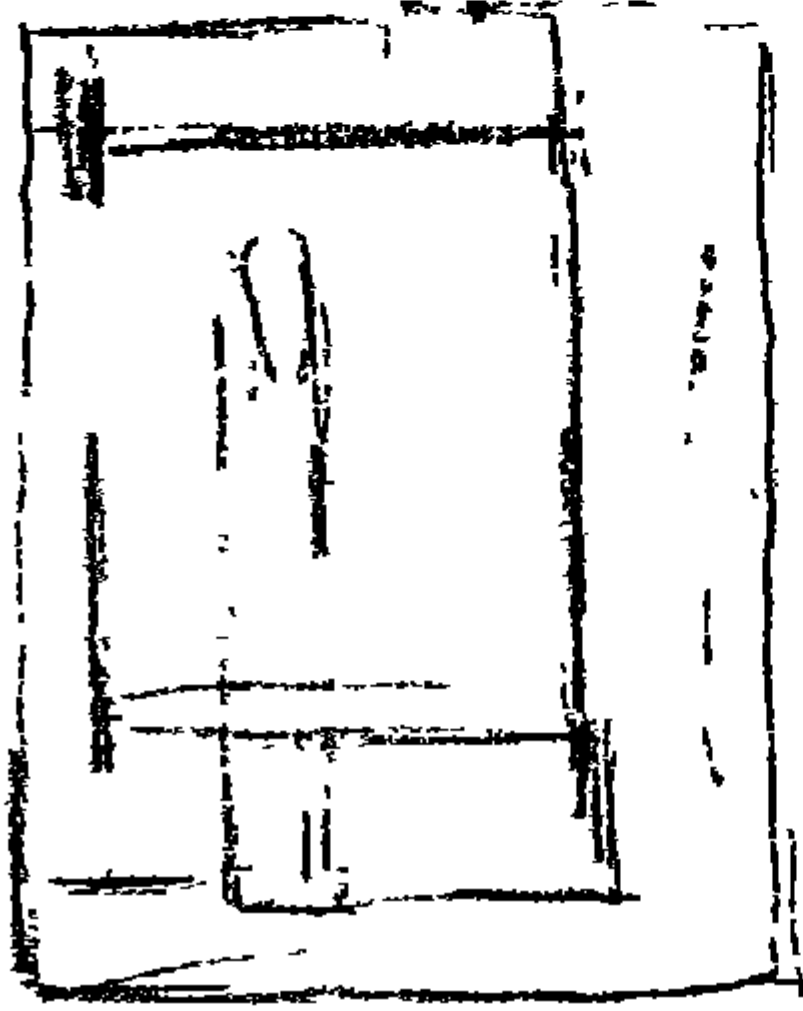
(ب) بورتوية بالقلم الفلوماستر (١٩٦٠)



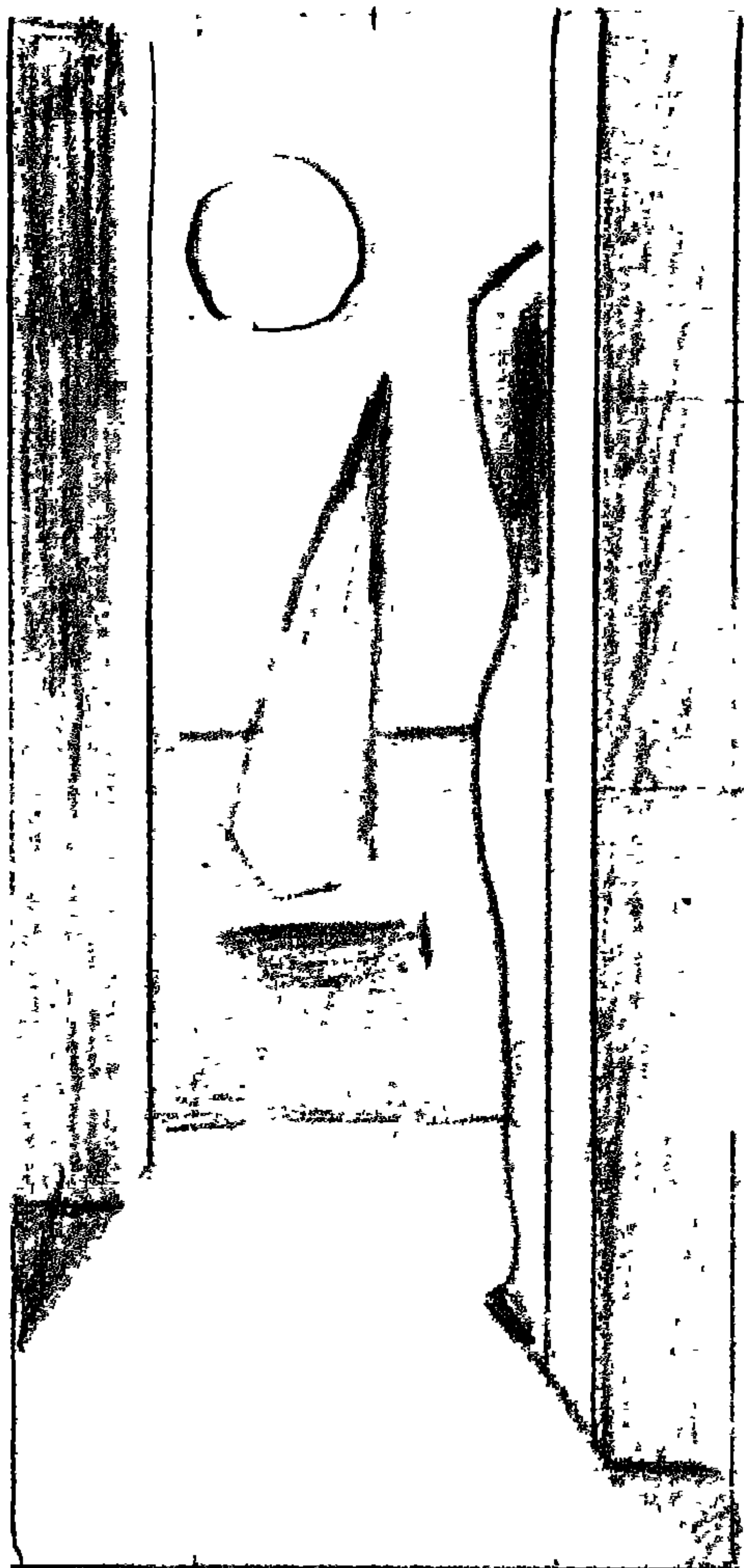
(ج) زوجة الفنان قلم رصاص



(د) اسكتش بالقلم الحبر



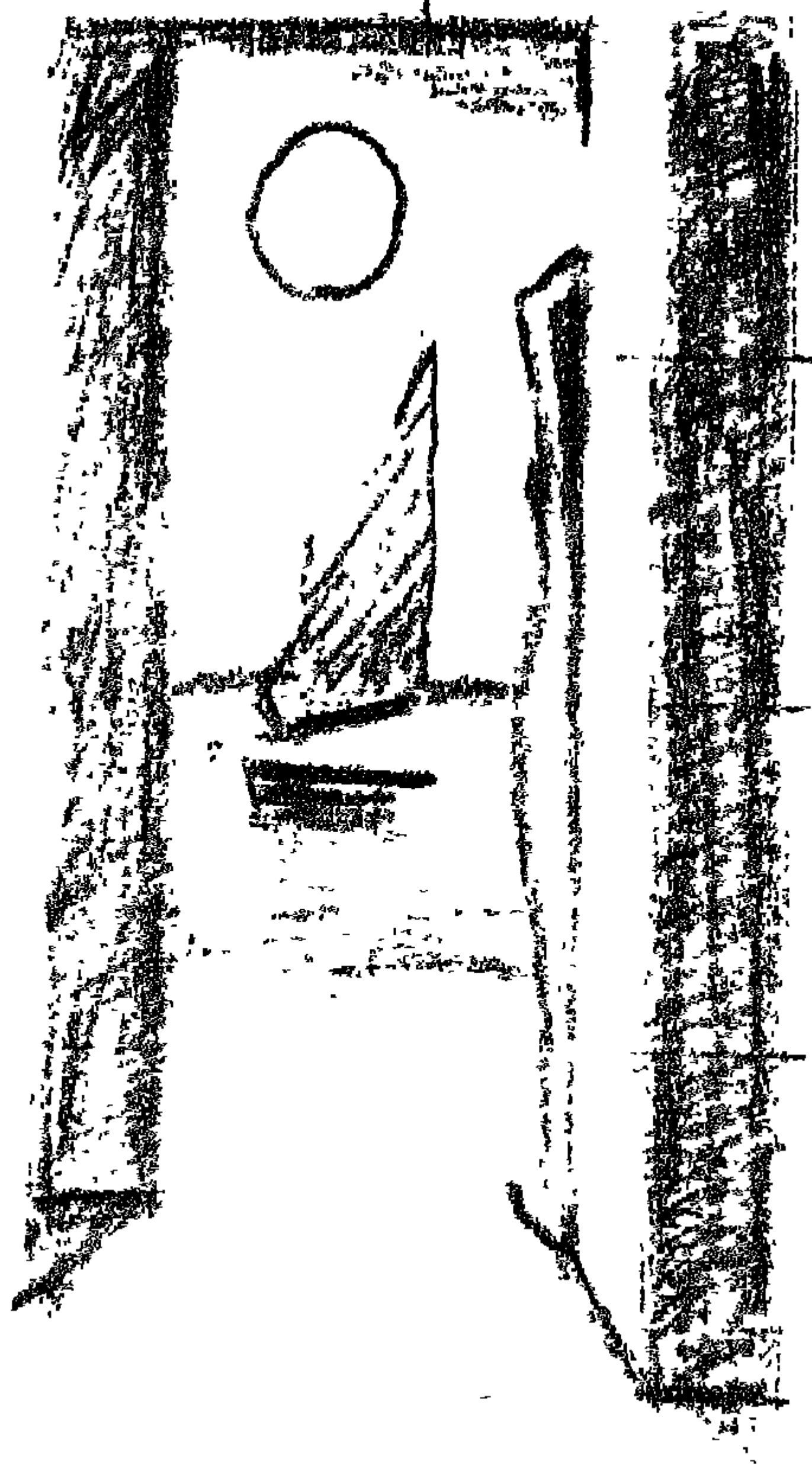
(شکل ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲)



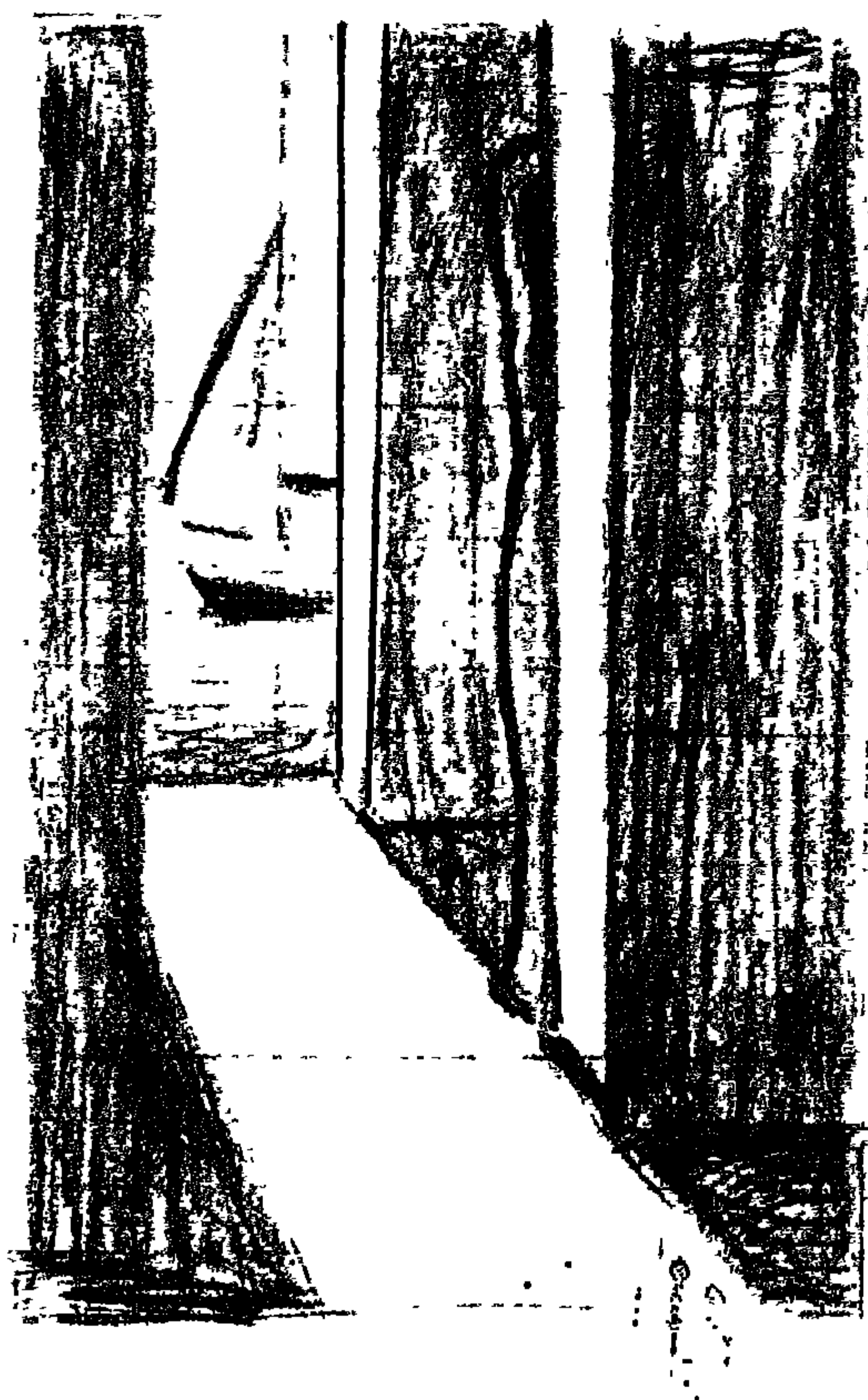
(شكل ١٣)



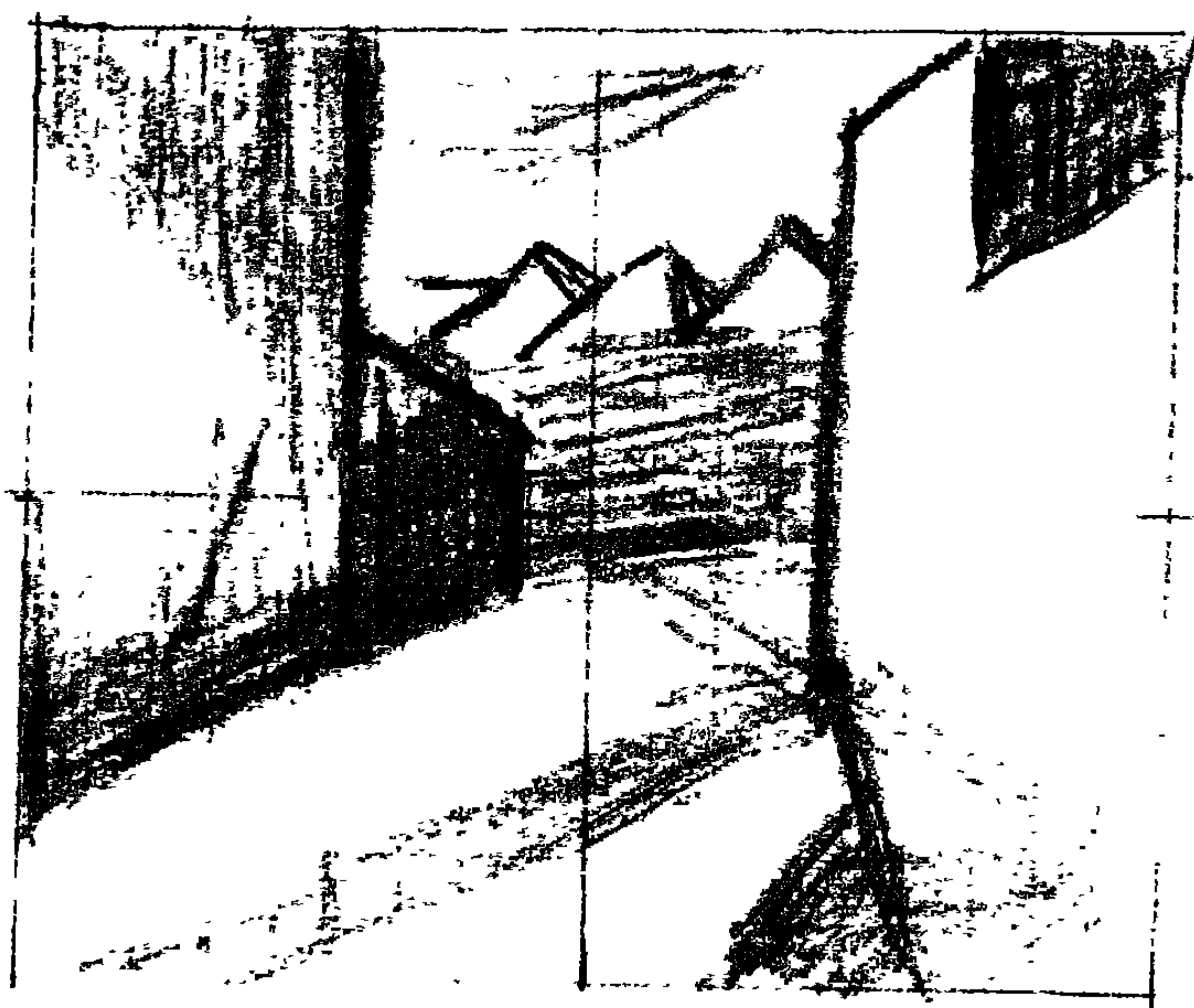
(شكل ١٣ ب)



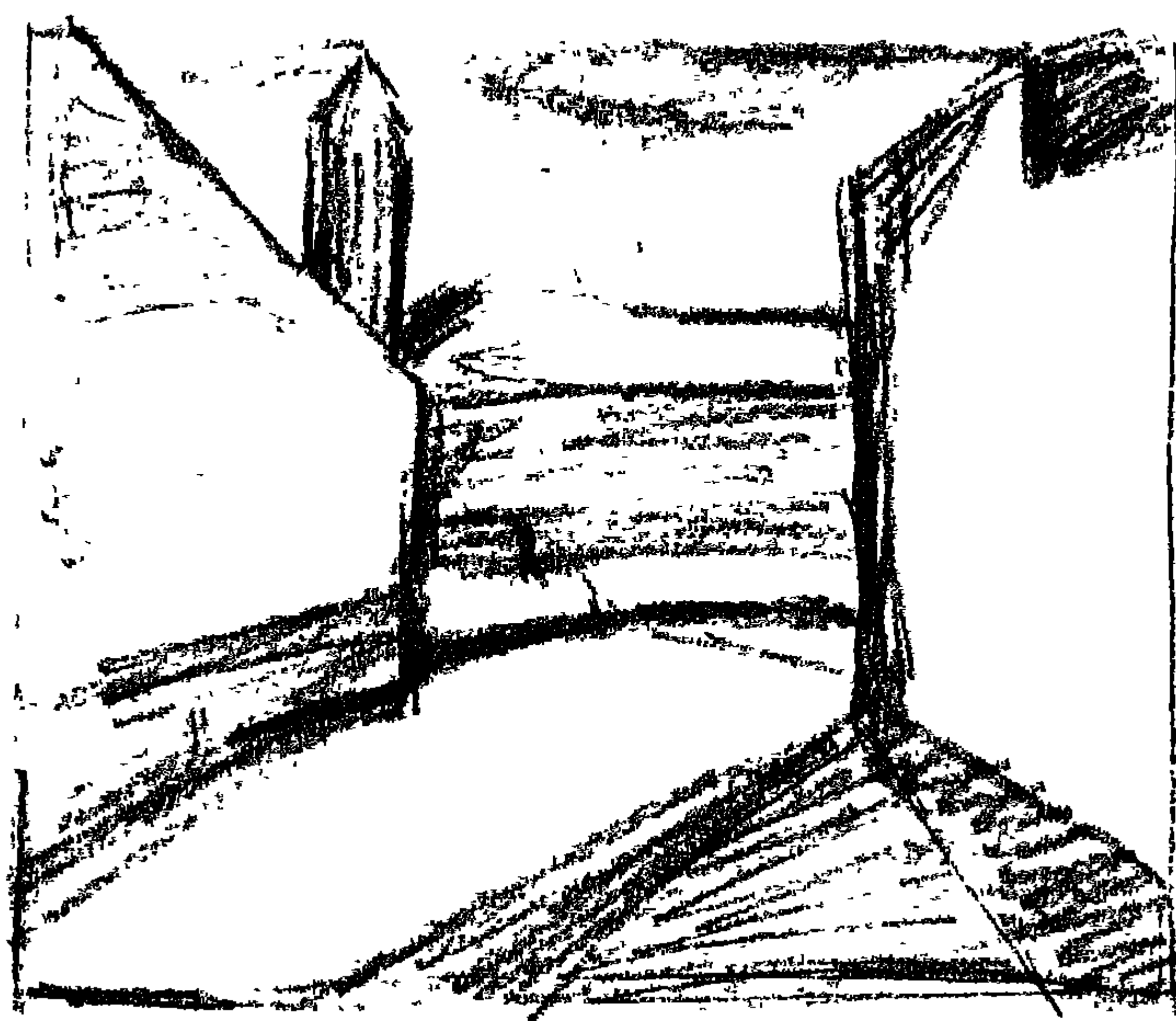
(شكل ١٣ ج)



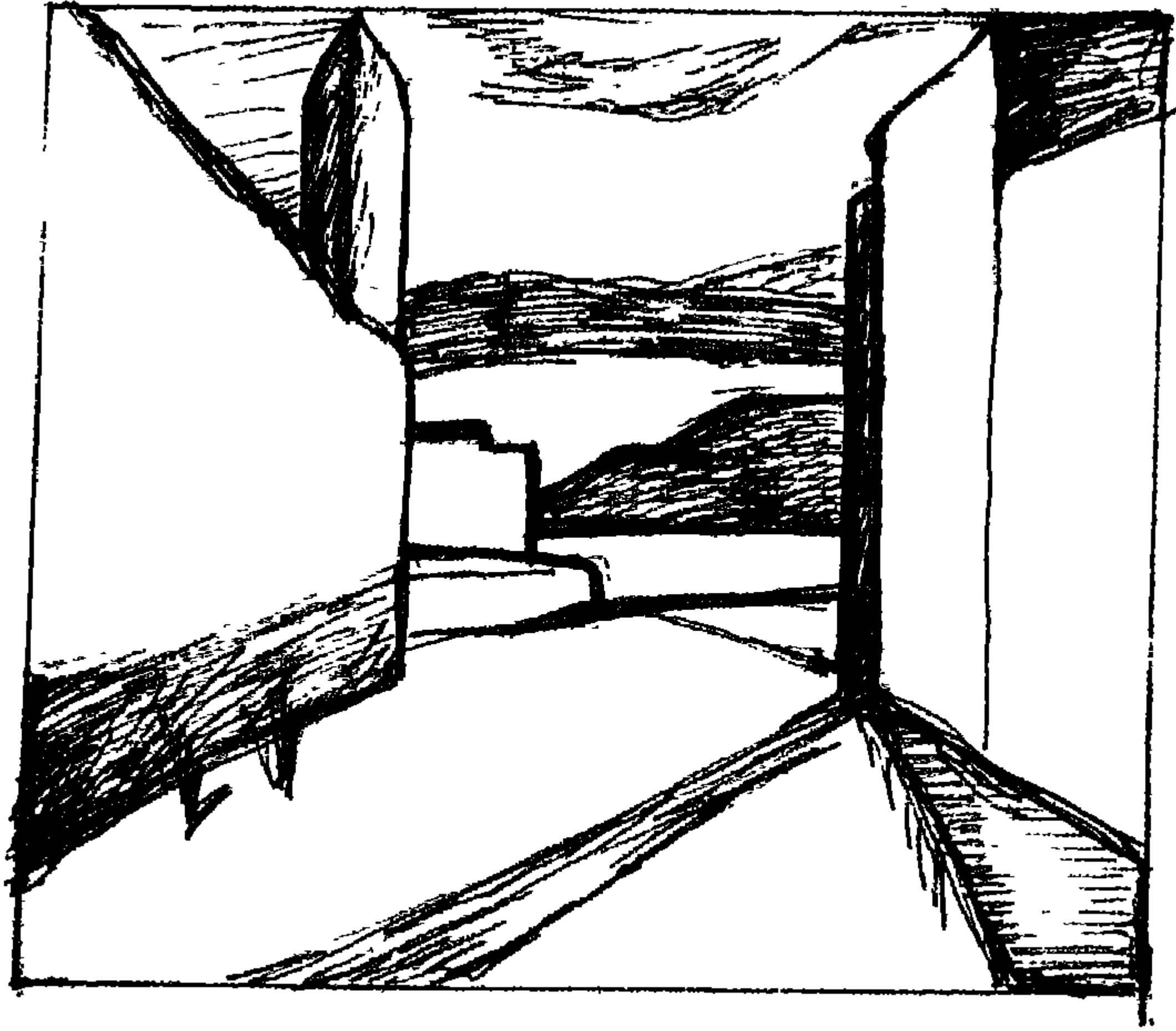
(شكل ١٣ د)



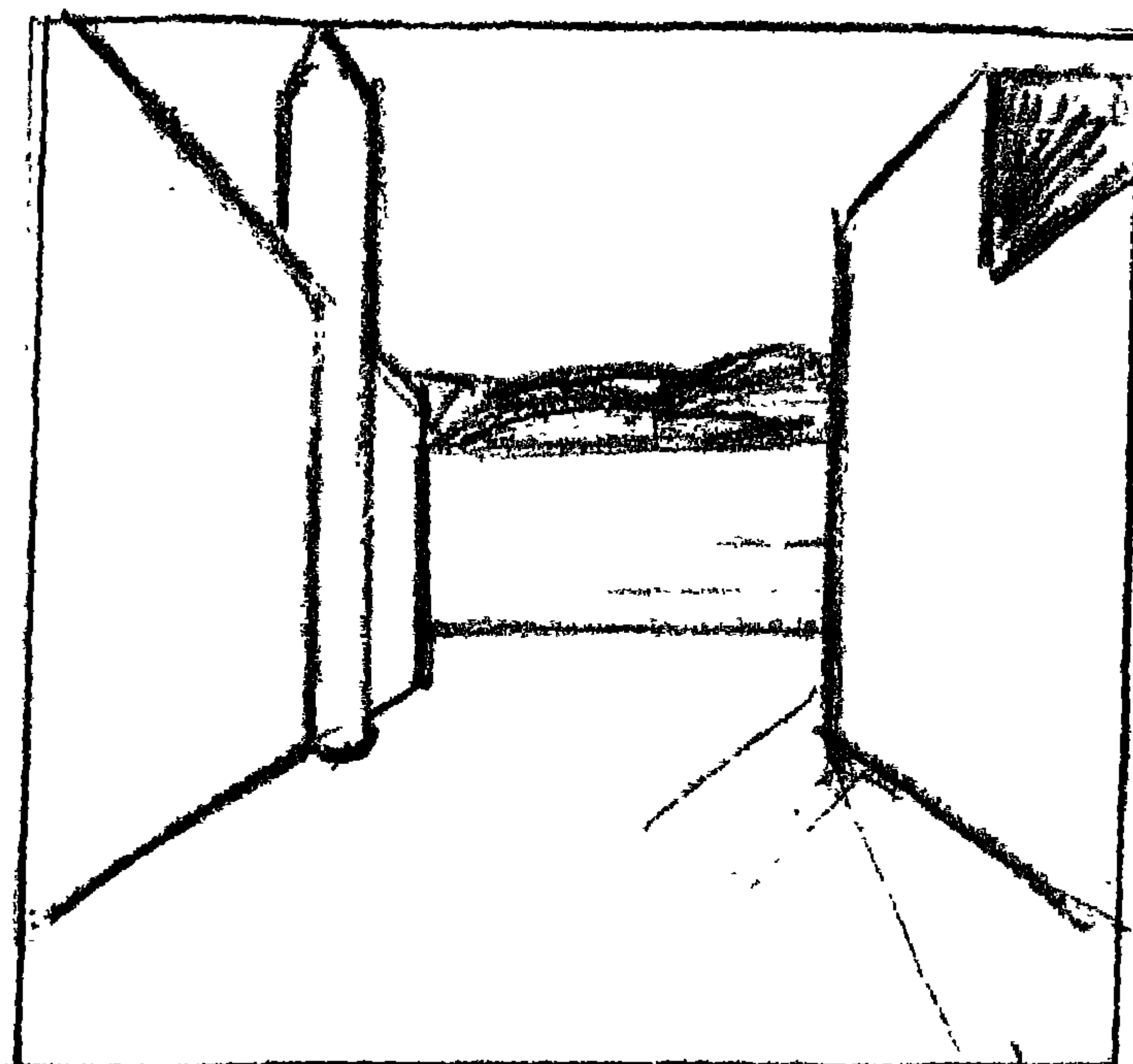
(شكل ١٤)



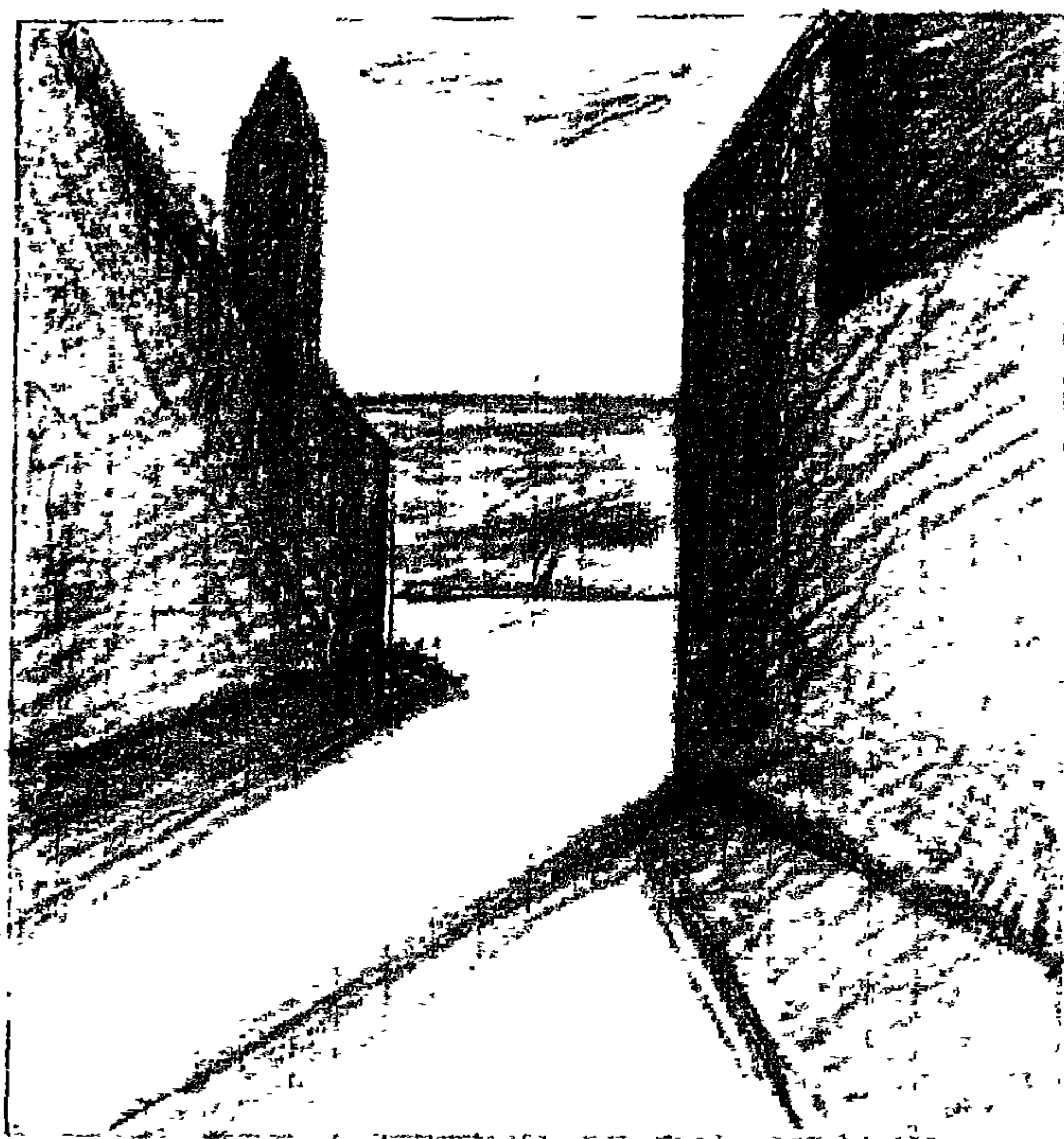
(شکل ۱۴ ب)



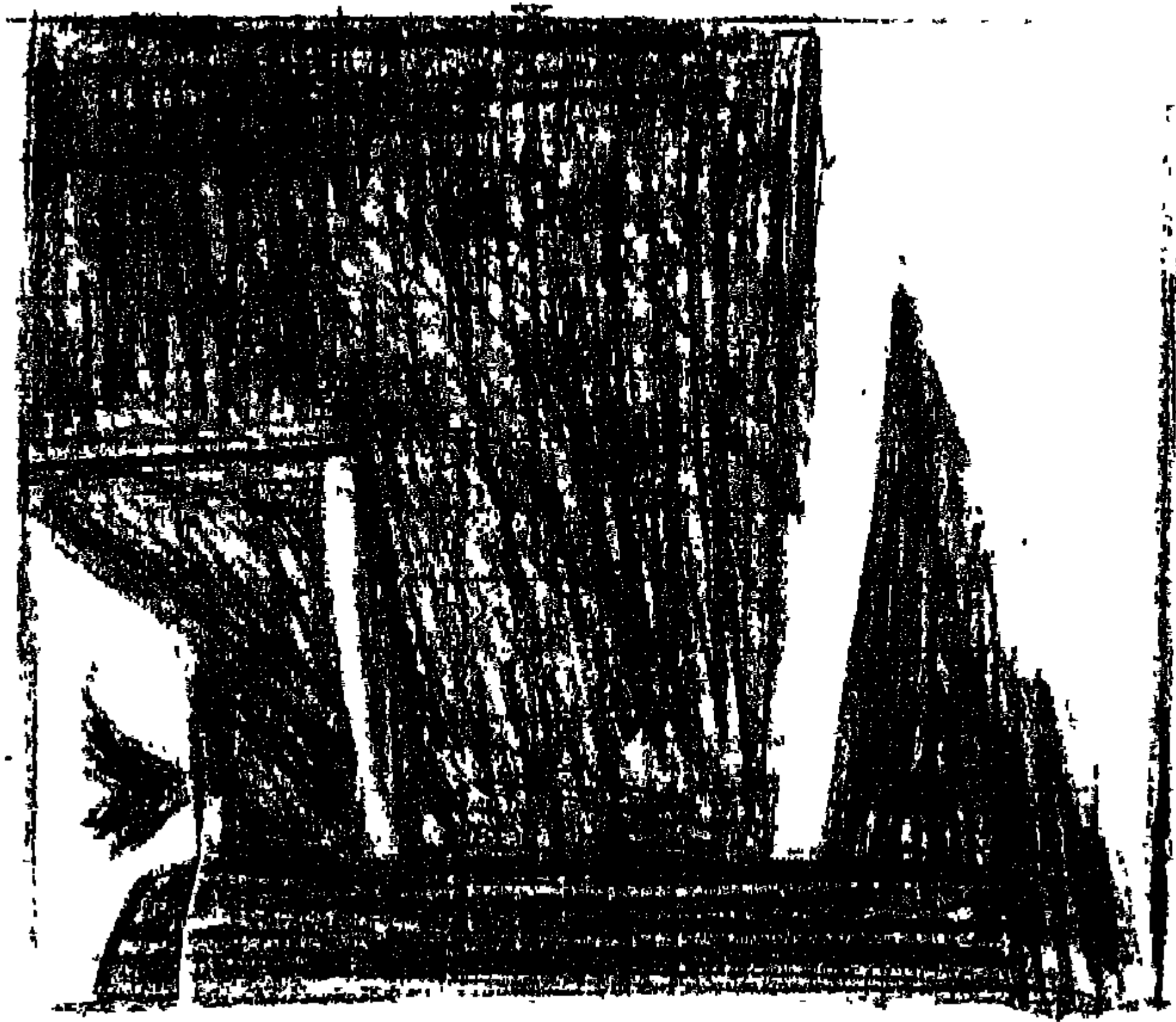
(شکل ۱۴ جـ)



(شكل ١٤ د)



(شكل ١٤ هـ)



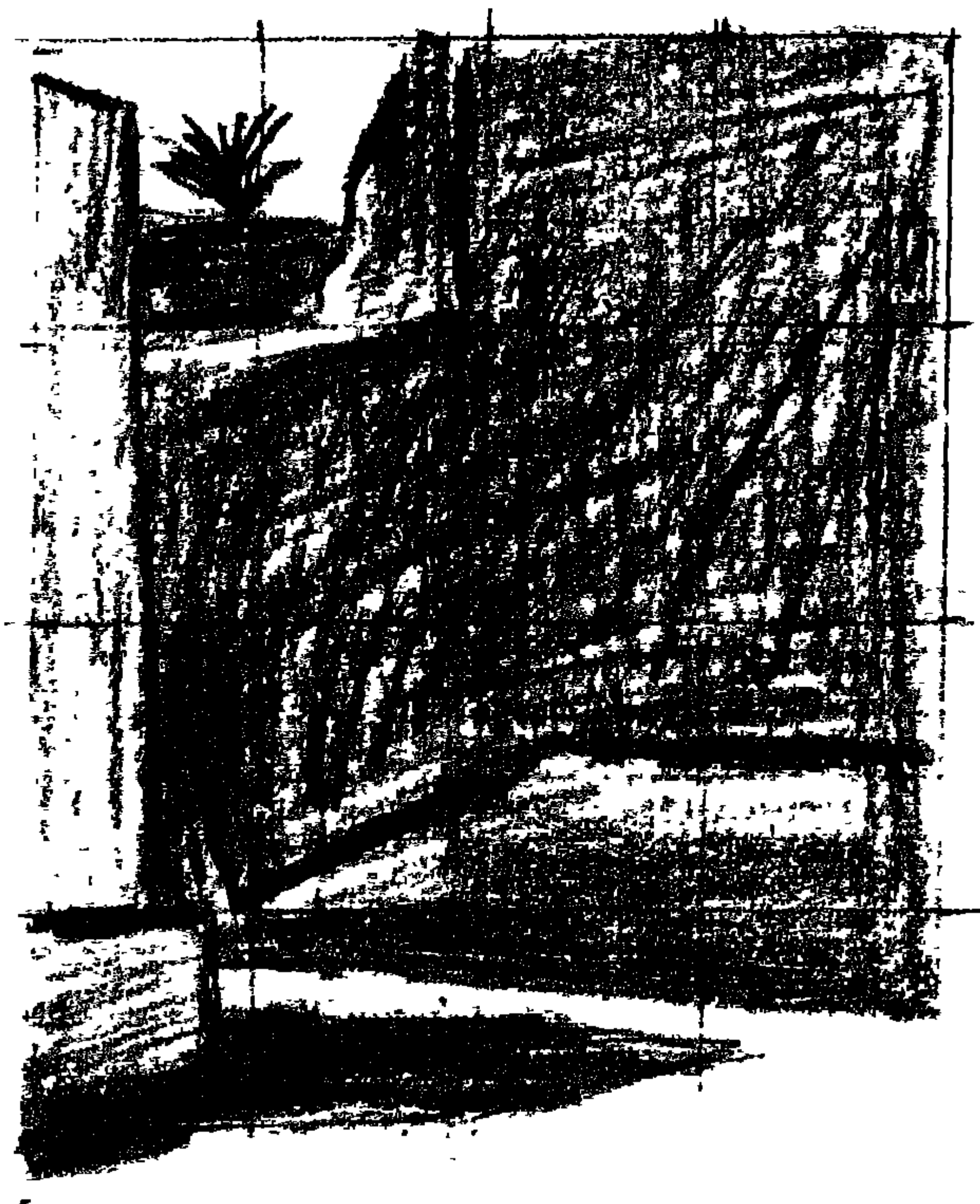
(شكل ١٥)



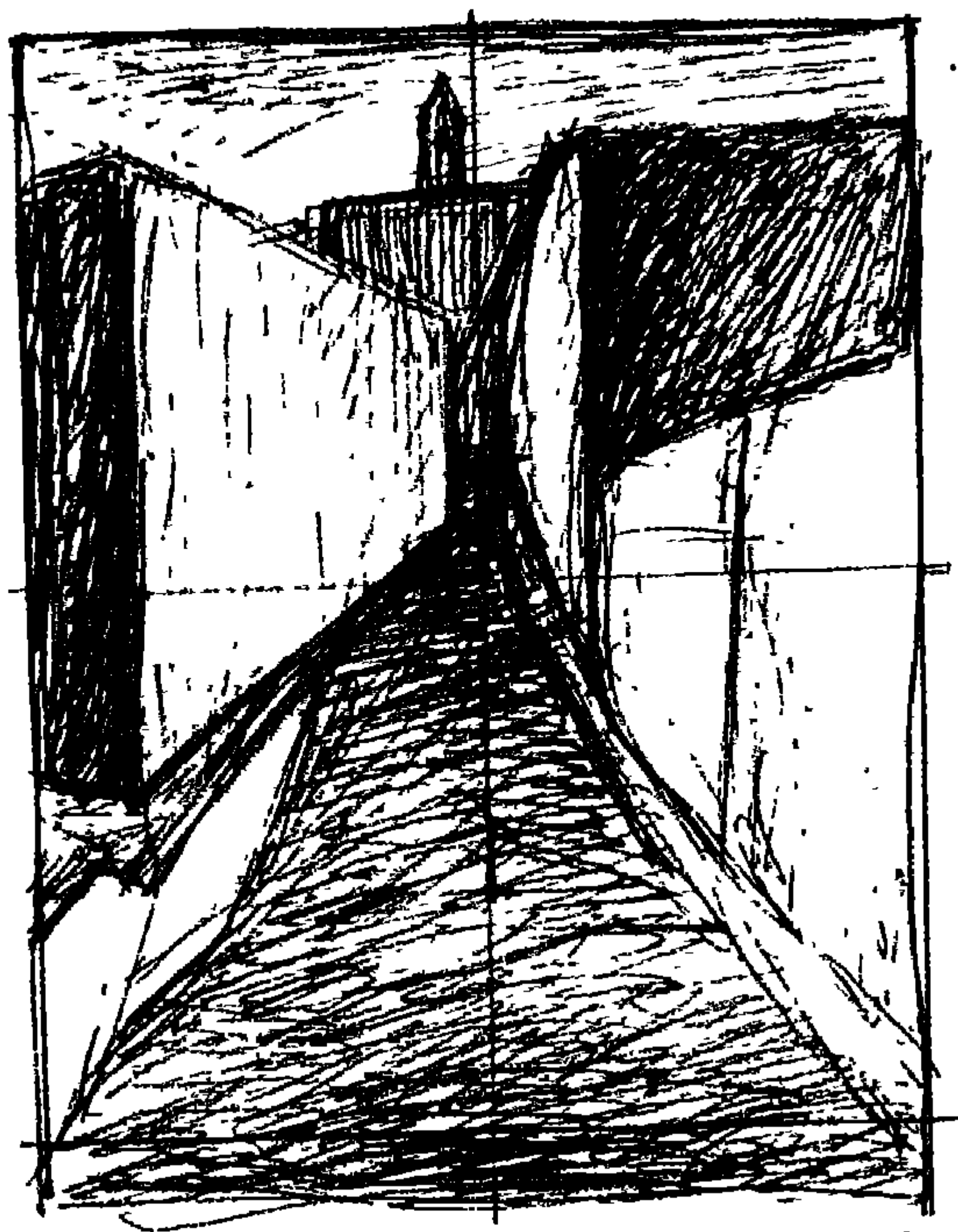
(شكل ١٥ ب)



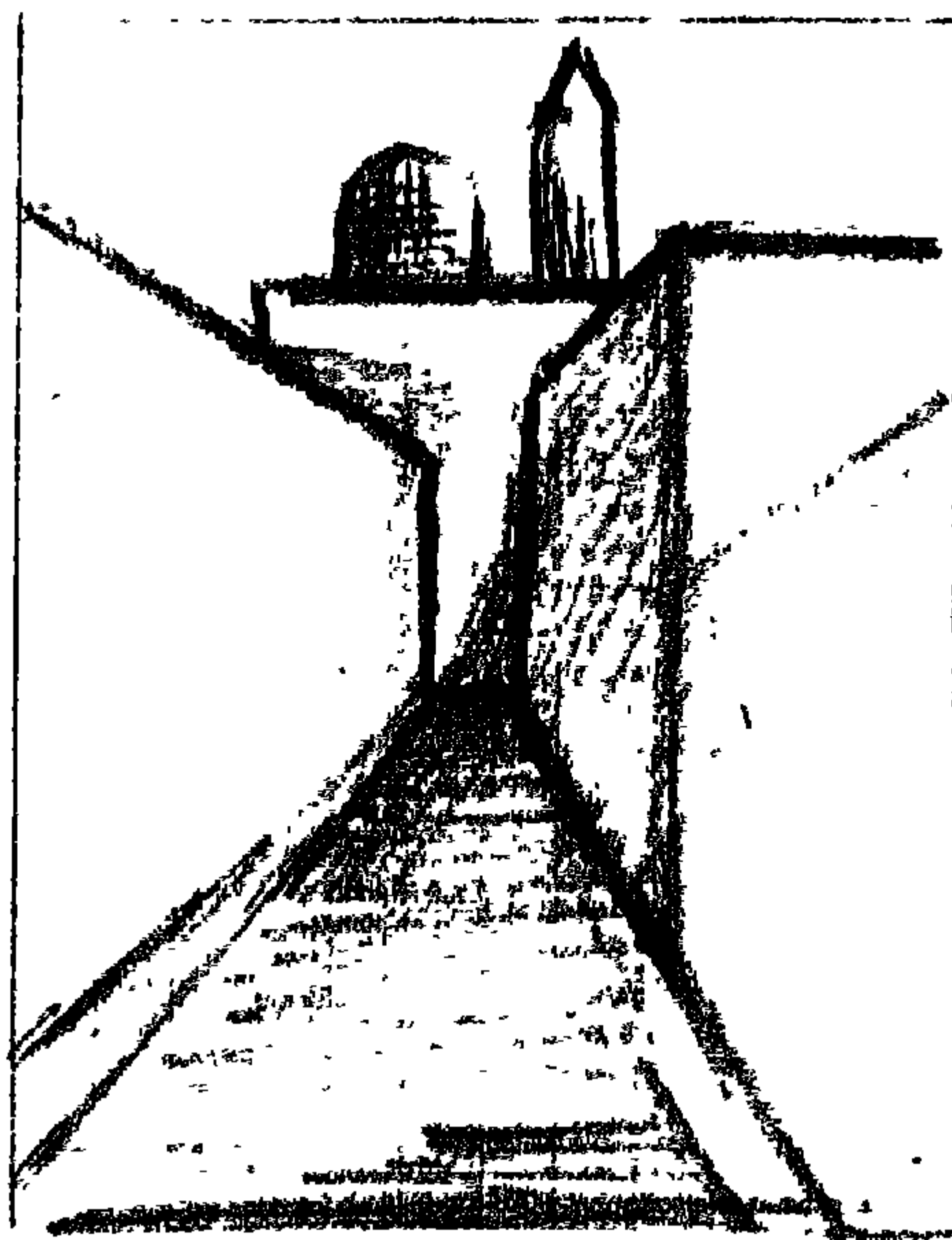
(شكل ١٥ ج)



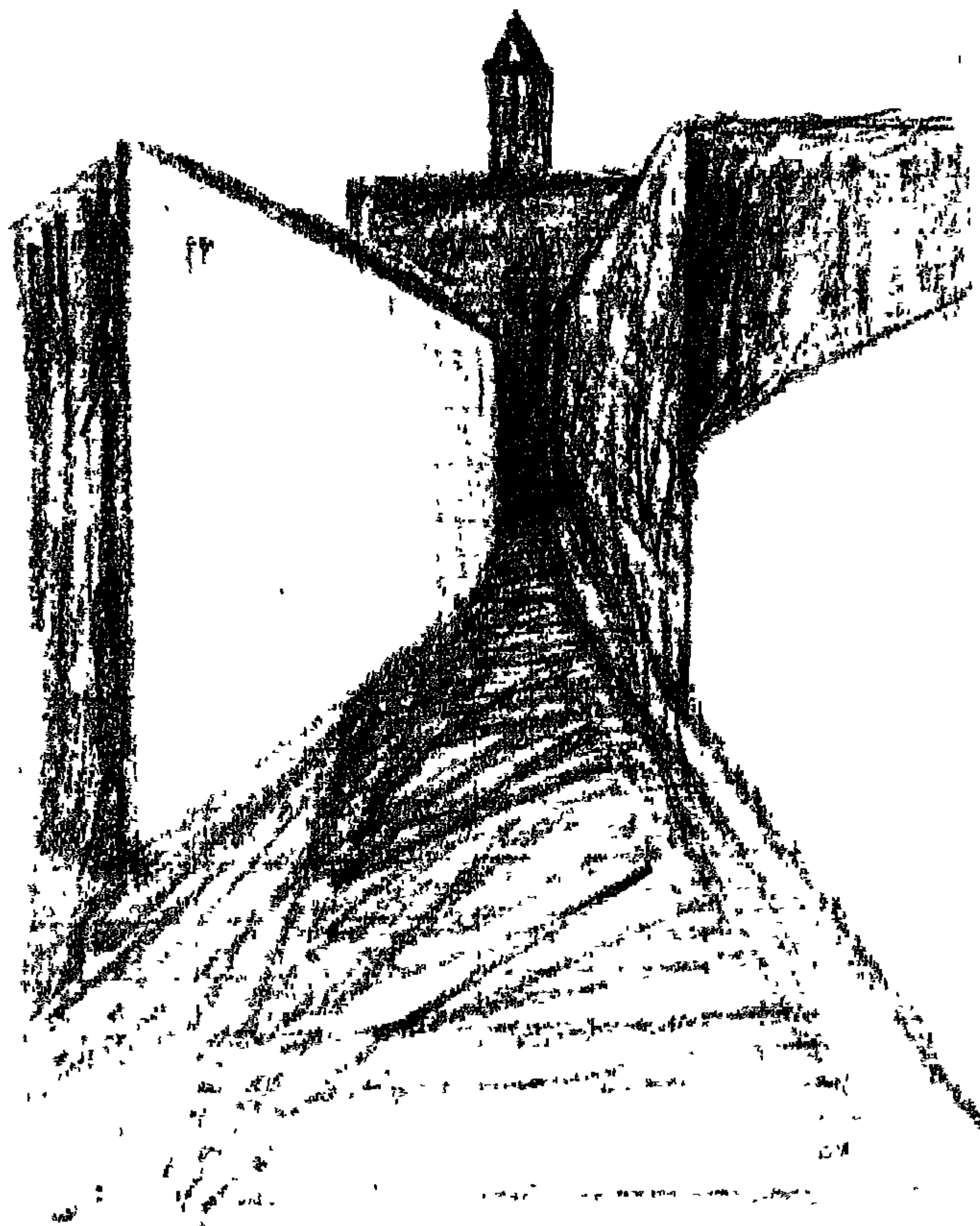
(شكل ١٥ د)



(شکل ۱۱۶)



(شكل ١٦ ب)



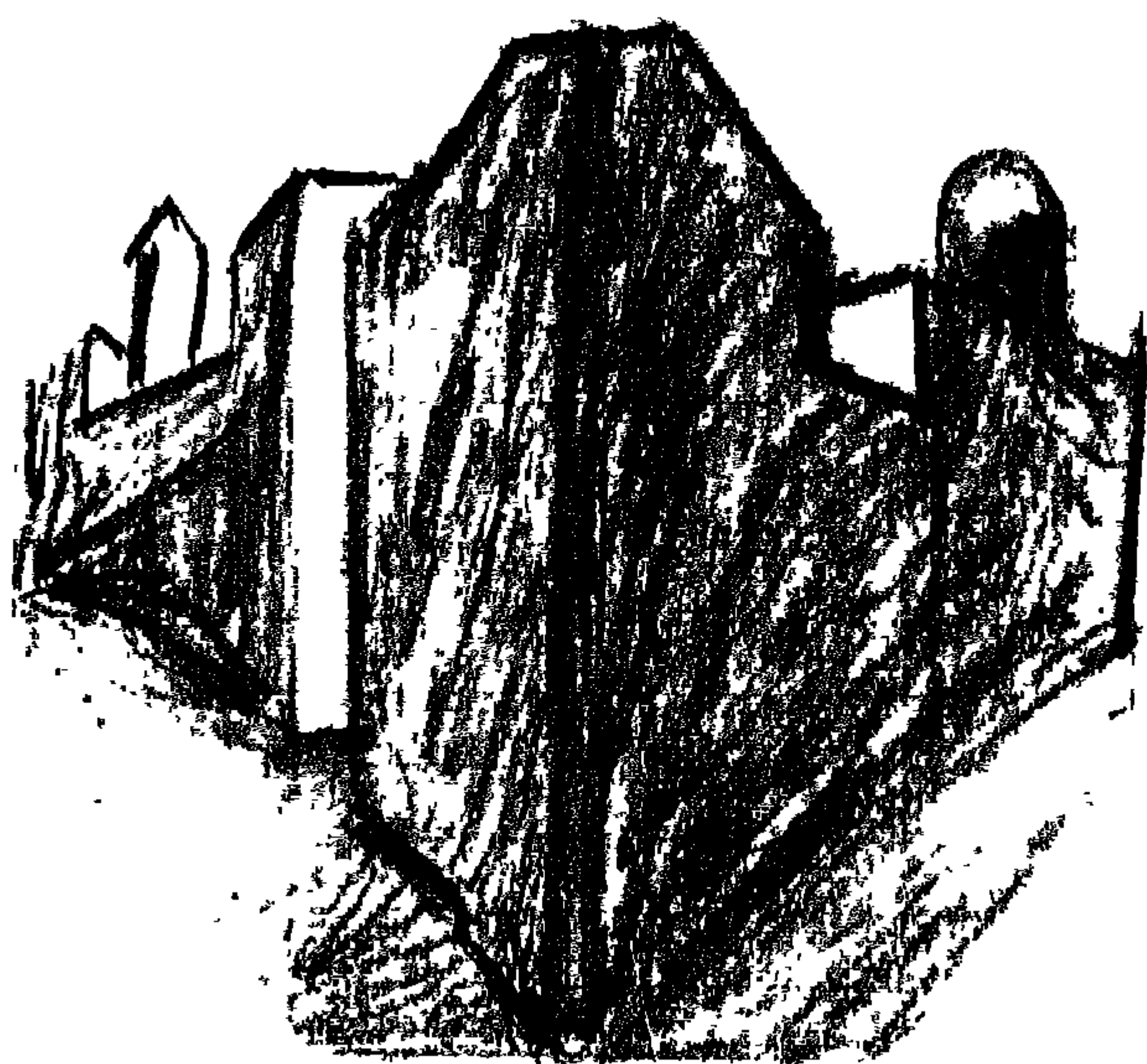
(شكل ١٦ ج)



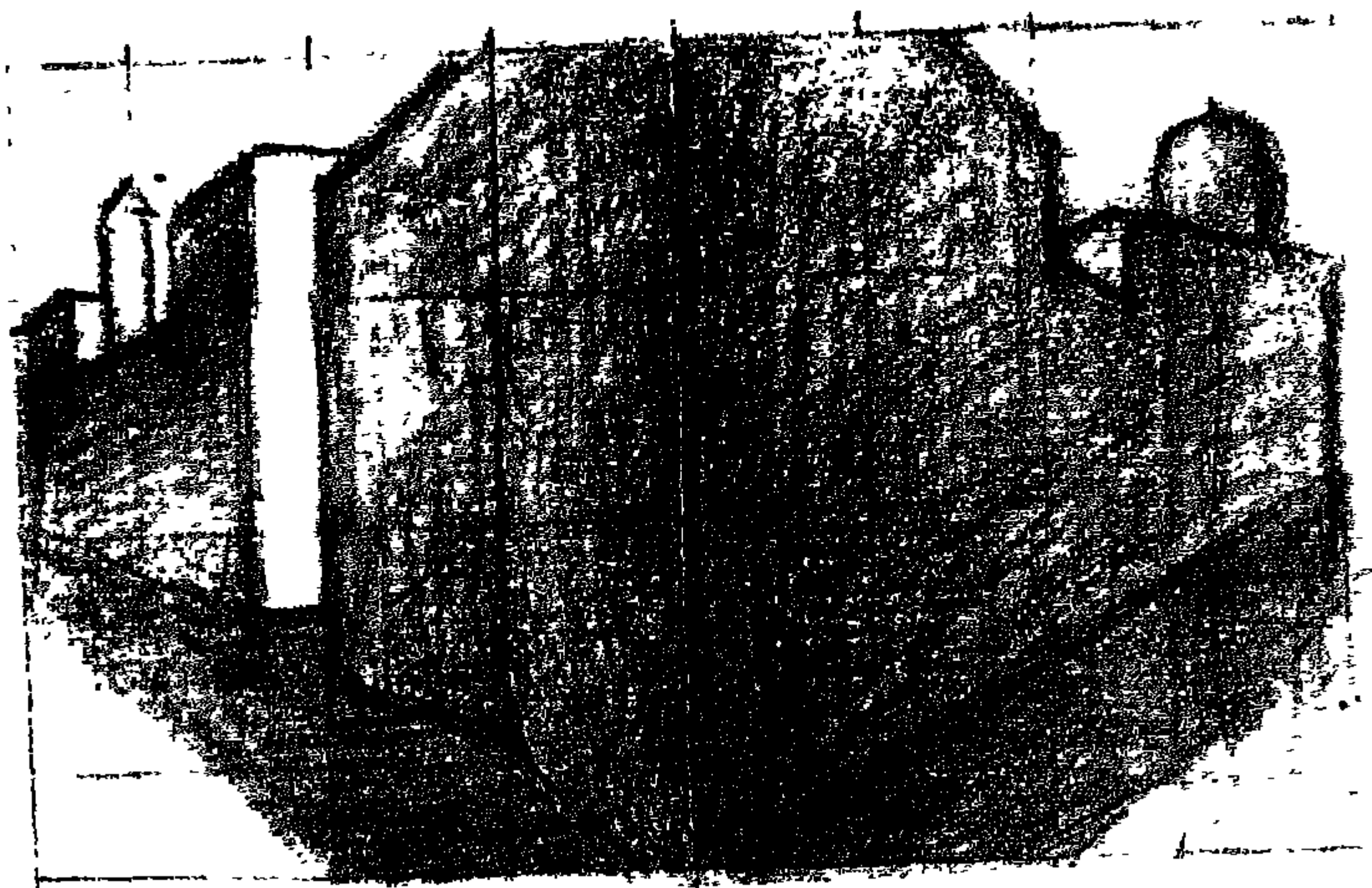
(شكل ١٦ د)



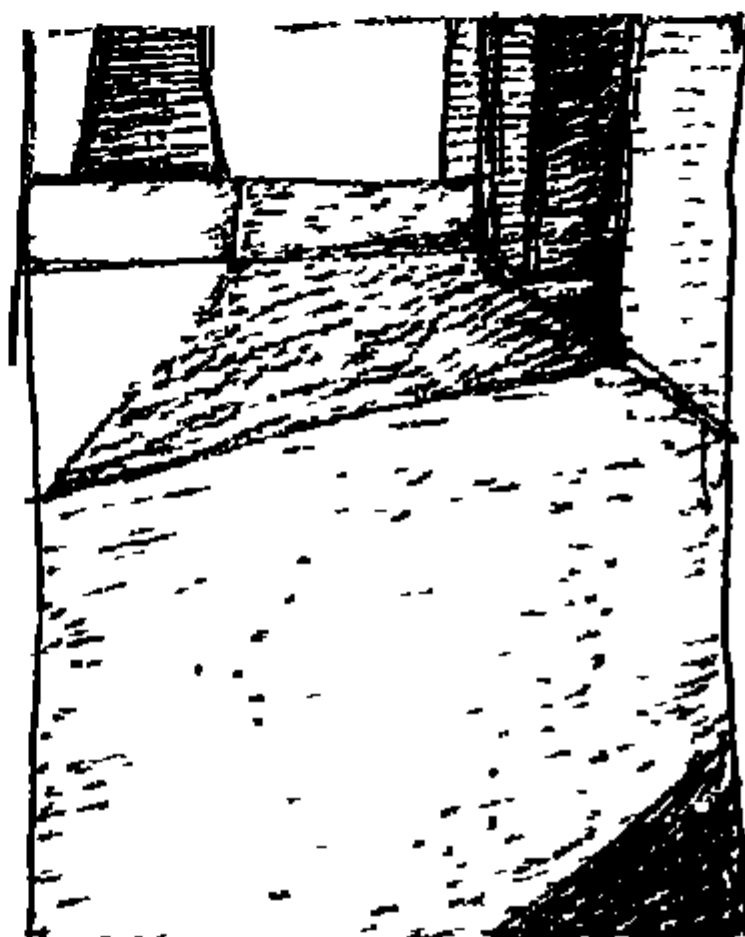
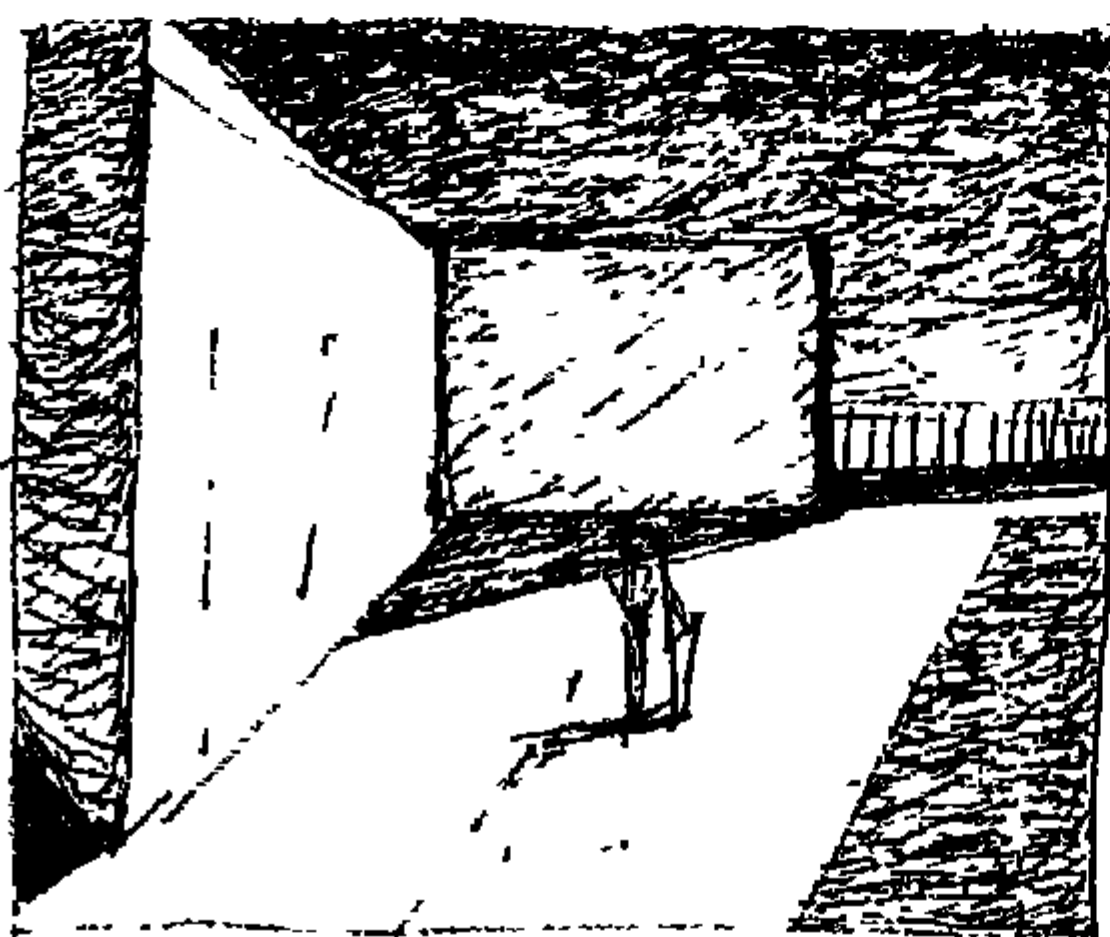
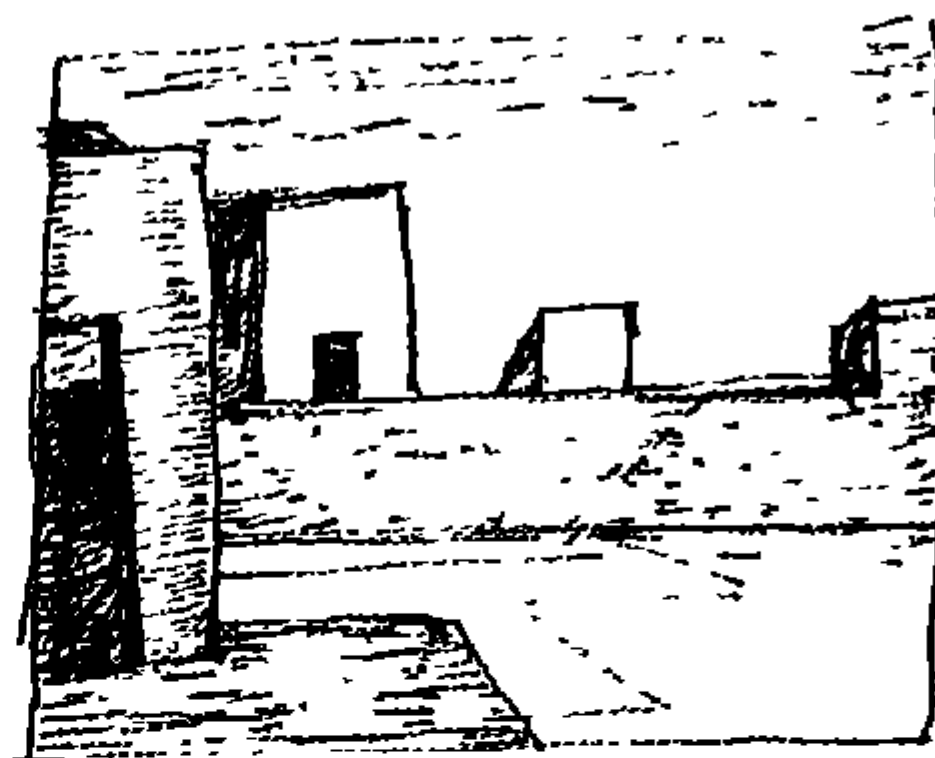
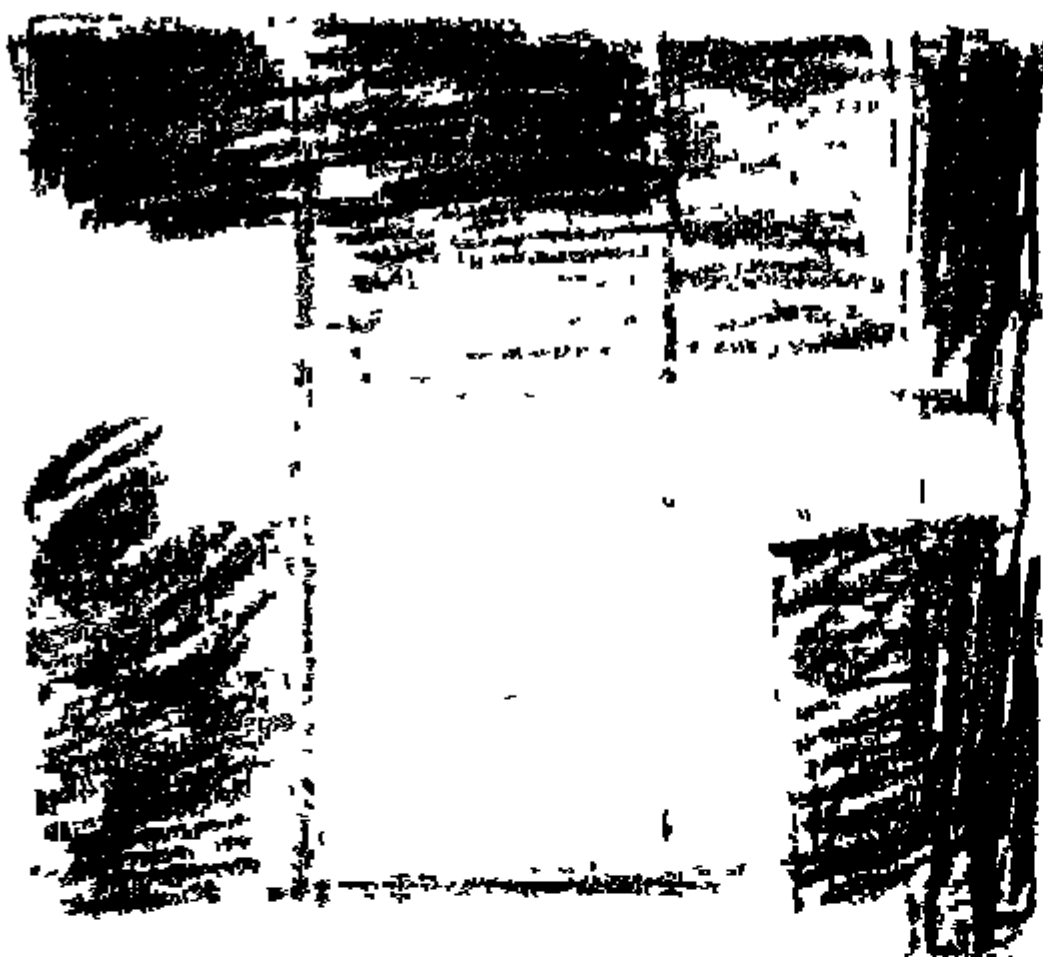
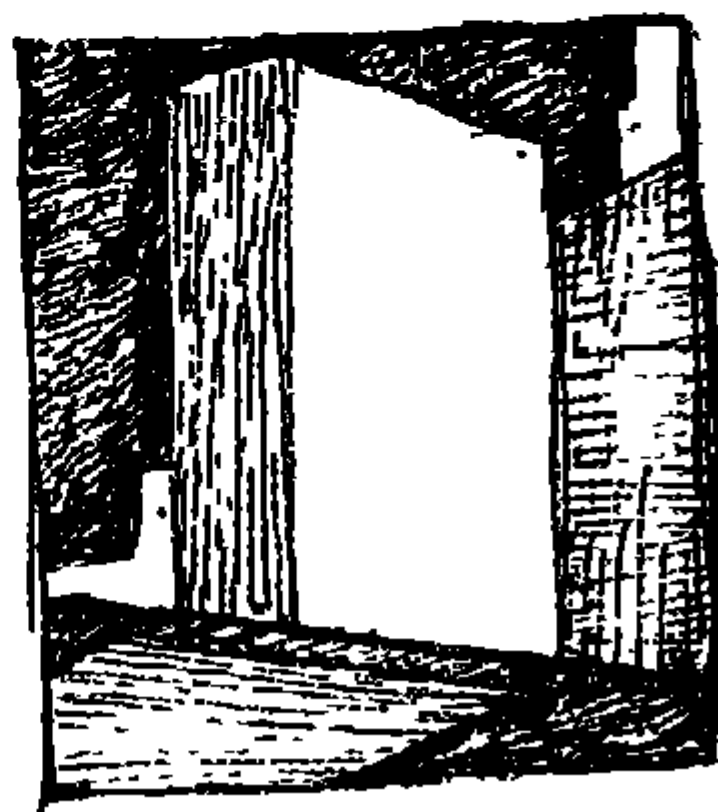
(شكل ١٧)



(شكل ١٨)



(شكل ١٩)



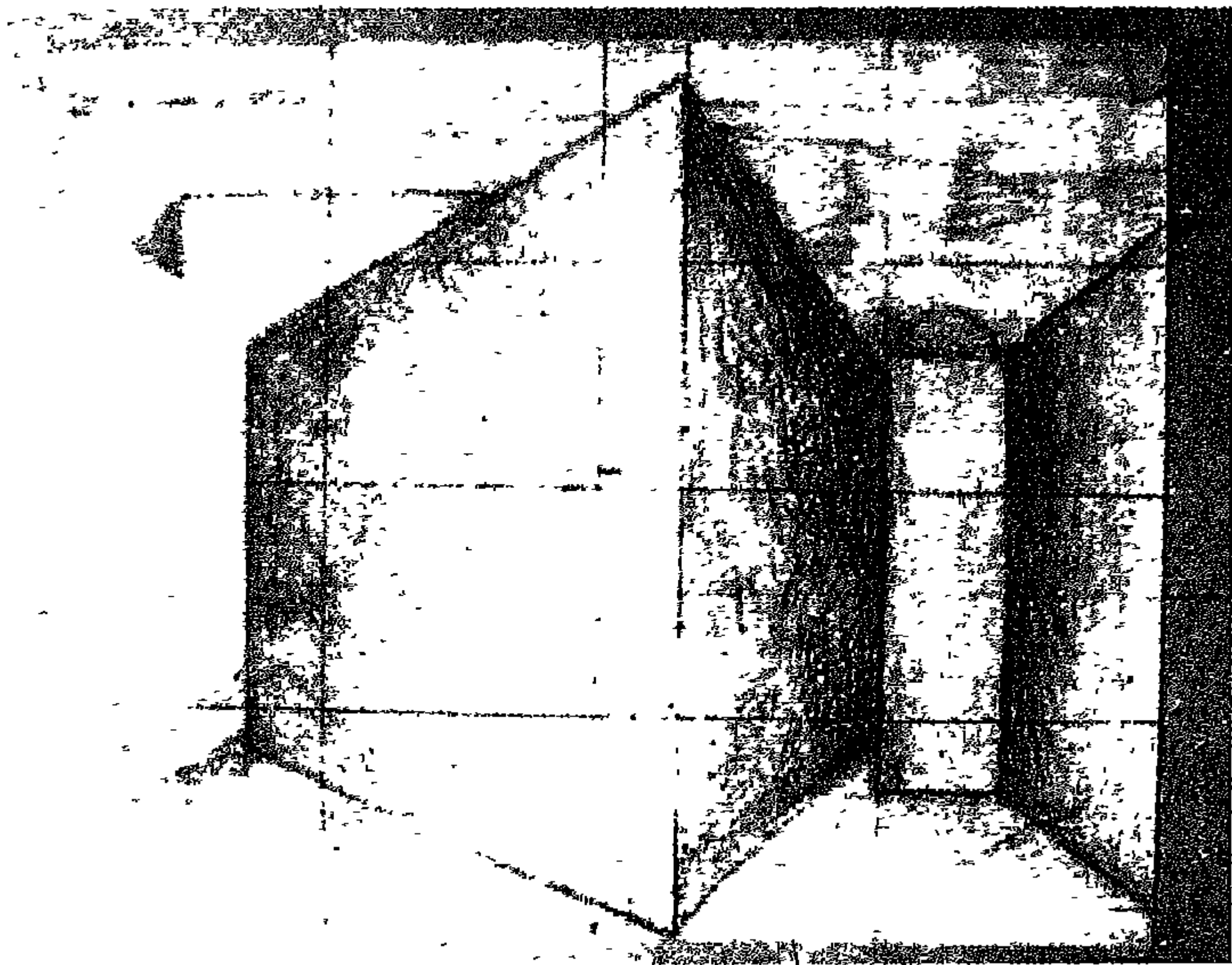
(شكل ٢٠)



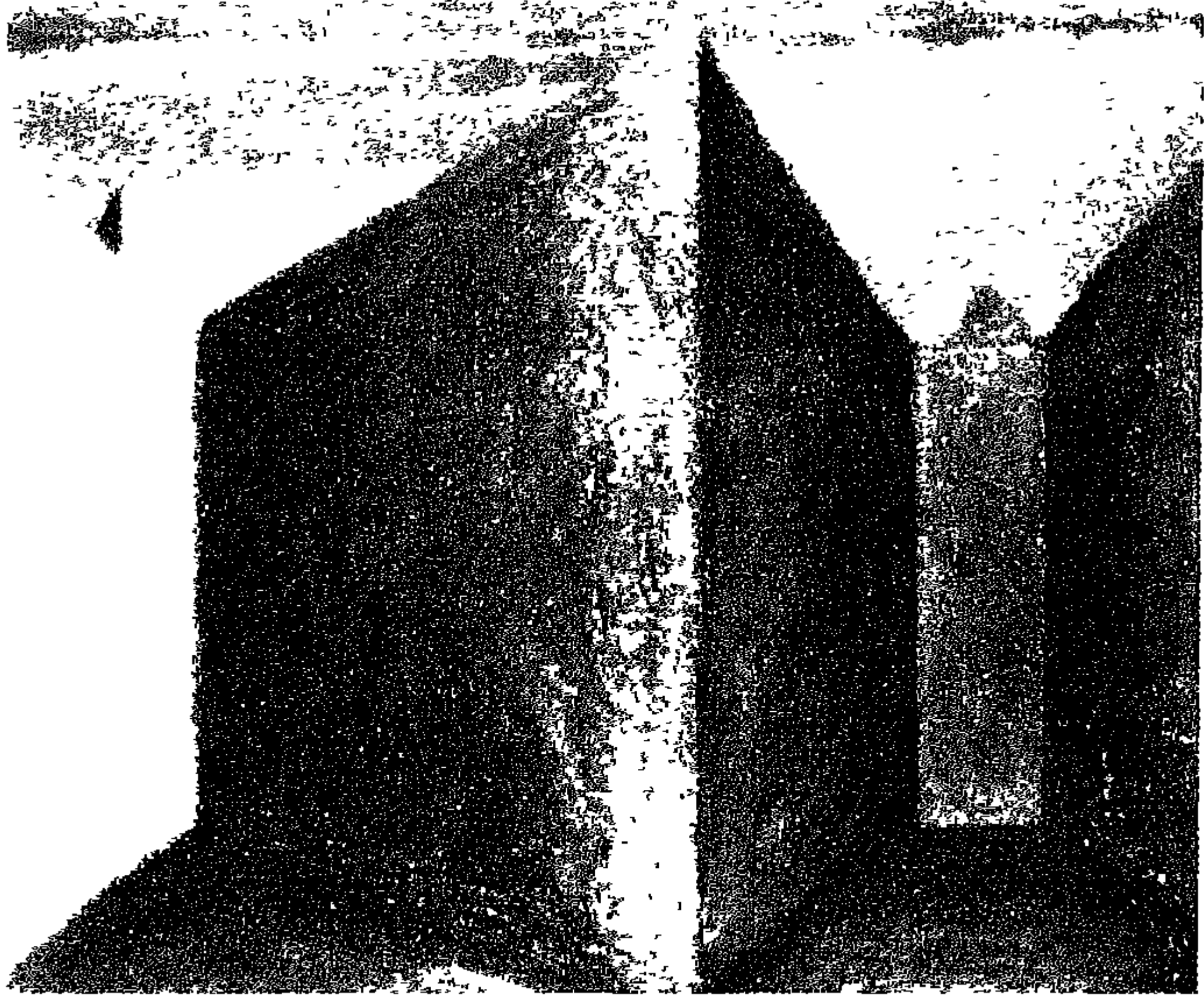
(شكل ٢١)



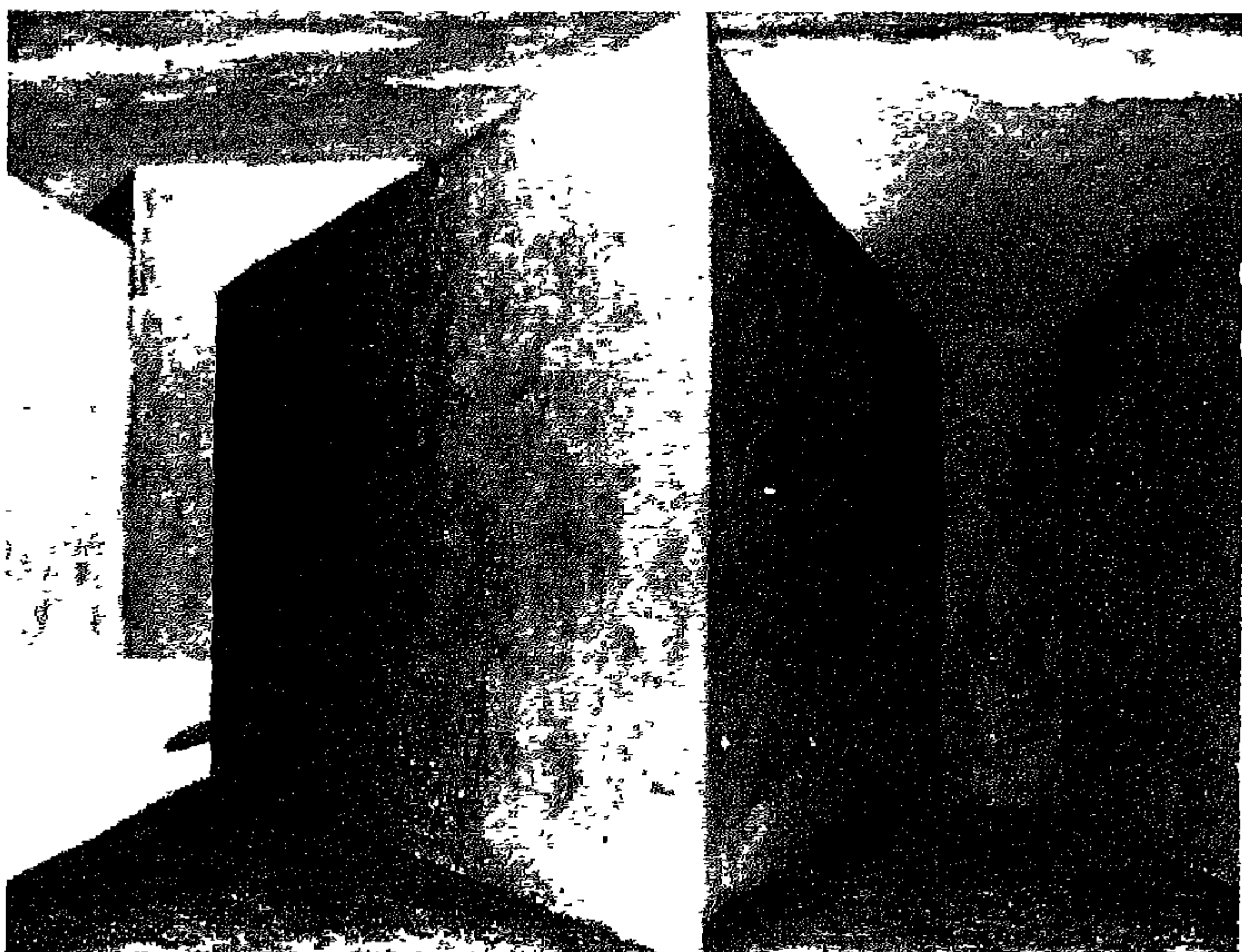
(شكل ٢٢)



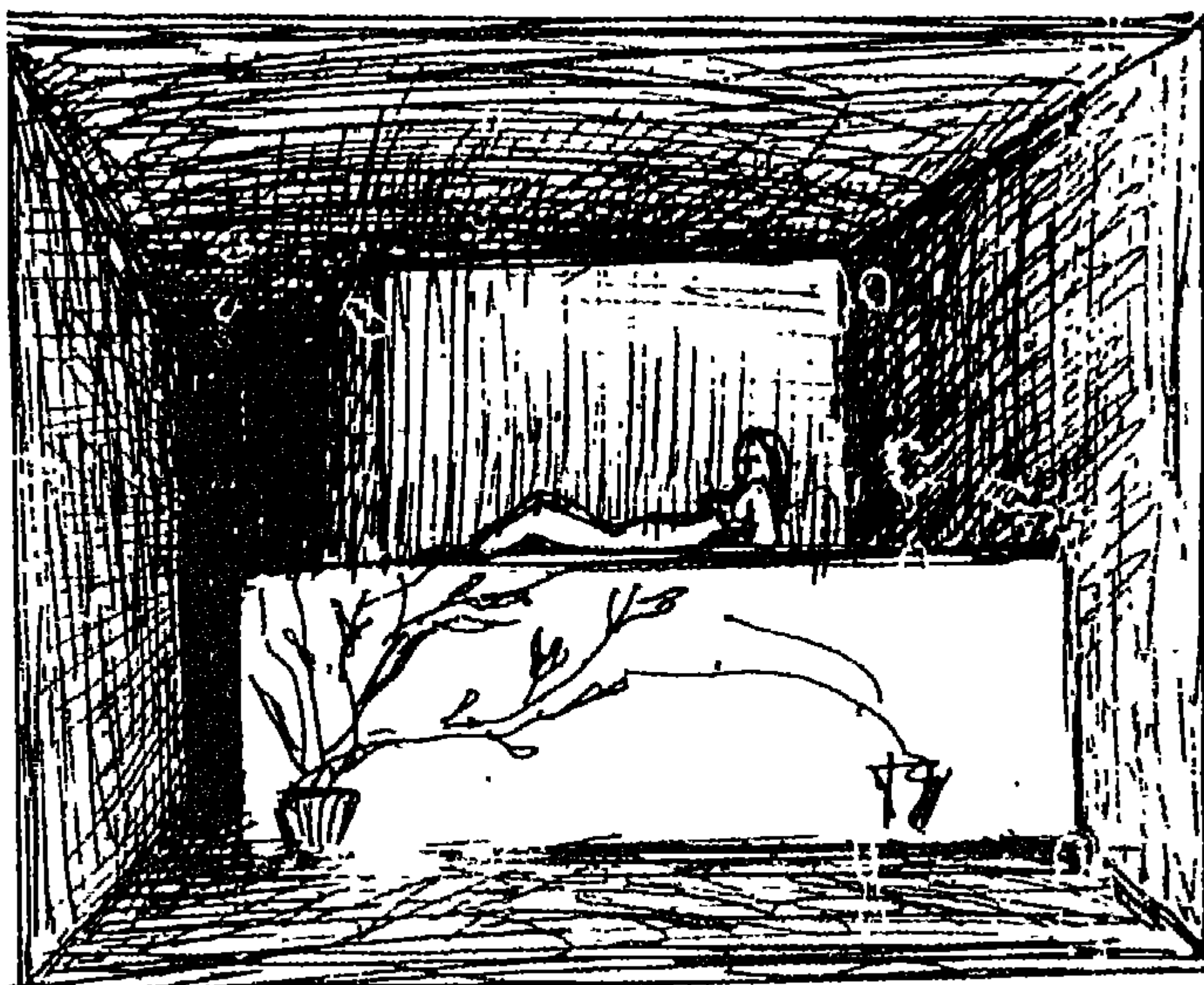
(شکل ۲۳ ا)



(شکل ۲۳ ب)



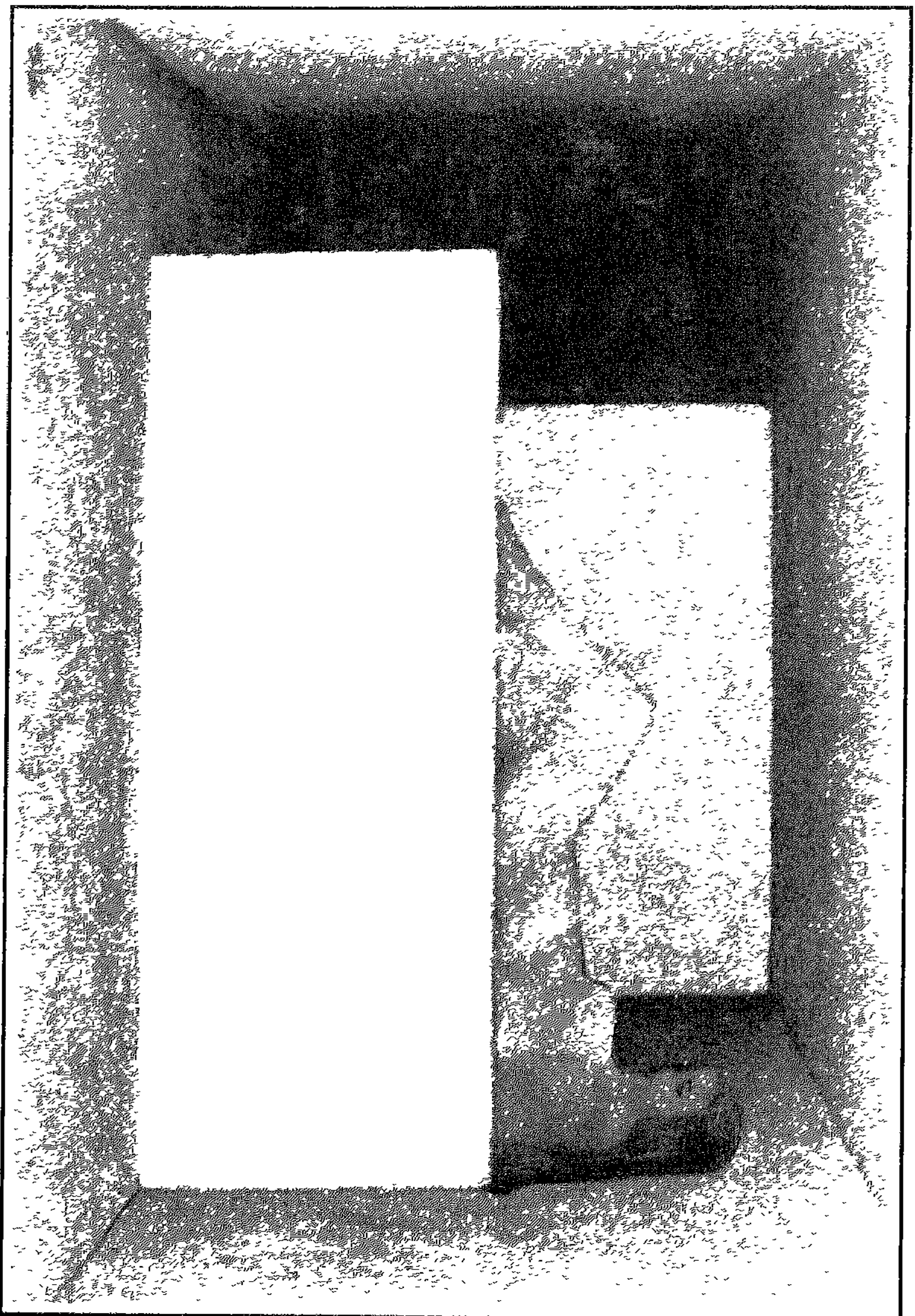
(شكل ٢٣ ج)



کروکی «الأميرة تنتظر» (شکل ۲۴ ا)

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٥٦٥ / ٢٠٠١



"الأميرة تنتظر" زيت على سيلوتكس ٧٠٢١٠٠ سم مصطفى أحمد



"العمل في الحقل" ريت على خشب ٤٨×٨٨ سم مصطفى أحمد